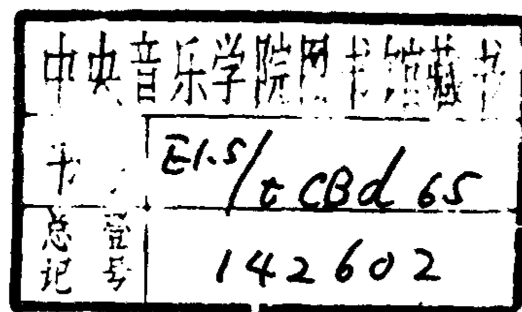


目　次

萨 尔 兹 堡

在我们所熟悉的全部音乐体裁中，古典协奏曲与歌剧的关系最为接近。到了十八世纪，巴罗克时期纯粹的复调织体显得逐渐过时，而从十七世纪起一直作为歌剧基础的那种在背景支衬下突出一条单旋律线的观念从此渗入于器乐作品之中。我们可以在曼海姆乐派作曲家的交响曲中看到上面所说的现象。但在协奏曲中则可以看得更为明显，因为在协奏曲的演奏中，独奏者可以说是经常在掌声中下场的。另外，正如唐纳德·托维①数年前所指出的那样，那由乐队的全奏为引子的古典协奏曲的第一乐章，同歌剧的咏叹调之间具有许多共同之处。因而，象莫扎特这样对歌剧和器乐作品有同等爱好的少数大作曲家之一，之所以特别喜爱协奏曲这一体裁，也就不足为奇了。

他继承了巴赫和那时的其他作曲家所具有的那种优雅的音乐风范。另一方面，在他本人的个性中又含有感情激越的特色。正是这两种因素的结合使他的音乐异常动人。他能准确无误地意识到音响的美，但人们却不应认为他是在自觉地

---

① 唐纳德·托维（Donald Tovey，1875—1940），英国音乐学者、钢琴家兼作曲家。——译者注，下同。

关心如何扩展那个时代的音乐语言。但就在当时那种音乐语言的范围之内，他总是善于活用各种可能的对比手法，而这一点也显然充分体现在他所写的歌剧里的人物的精心塑造之中。而在他的许多协奏曲中，也能让人们感觉到这一点。他既写独奏乐曲又写管弦乐曲，仅就这一点而言，就说明他不是一般的多产的旋律创作家。然而，在莫扎特生活的那个年代里，一般作曲家们丝毫也不去经心地回避各种陈词滥调，这一点在我们把莫扎特作为一位善写旋律的作曲家来进行研究时，是必须铭记在心的。一个主题最终的性格，很可能并不怎么取决于起始的乐思，而却是取决于它的展示或继续。例如，《唐·璜》中雷波来洛（Leporello）的“群芳谱”咏叹调第二部分开始的四小节，与《D大调弦乐四重奏》（K575）、《钢琴管乐五重奏》（K452）、《C大调奏鸣曲》（K545）三者的慢乐章开始的四小节，在旋律轮廓上，实际上是相同的，但这四个整段各有它们自己的性格，而继续进行下去的旋律线却是迥然不同的。

如果只是因为比莫扎特次要的同时代的作曲家们创作了卷帙浩繁的音乐，从而想去区分有哪些莫扎特的主题主要是建立在时下俗套之上的，又有哪些主题纯系其个人特色的，那么，这种区分的工作纵然引人入胜，实际上却并不确凿。我们一般地可以这么说，在一些带有礼仪酬应性的音乐段落中，莫扎特大多依照套式，而在表达抒情的基调时，他就显示出更多的个性来了。但是，要想一语道破其个性，却并非易事，况且各种反应也可能因人而异。半音化往往起了重要

的作用：在上面提到的那四个段落中，《C大调钢琴奏鸣曲》中的那个段落，由于第三小节的半音化，他那显著的个人特色便油然而生。另外，也很难找到一个比《A大调钢琴奏鸣曲》(K 488)第一乐章精致的第二主题更加传神的莫扎特式主题。意大利歌剧中那种优雅的花腔音调浸透在他的全部音乐之中。但有时，如当他为《后宫诱逃》和《魔笛》中的那些喜剧角色作曲时，他就运用平淡、粗气一些的音乐语汇。而有时，在他的器乐作品中又运用“乔装改扮”的手法，既自娱又娱人，如在《G大调小提琴协奏曲》(K216)的末乐章里，他先把自己打扮成朝廷命官，随后又把自己改扮成农民；在《A大调小提琴协奏曲》(K219)的末乐章里，他又穿上了土耳其式的装束，这种装束也将在他的《A大调钢琴奏鸣曲》的末乐章中出现。

在钢琴协奏曲中虽然没有包含这些非正统的东西，但在情绪和内容上却是千姿百态的。莫扎特除了有丰富的创造力以外，还是一位非常善于“吸引听众的人”(就这个词的最佳意义来说)。他能凭感觉把握住最有效果的一瞬间把他的乐思一一引入。他处理曲式的手法虽然不如海顿那样大胆，但也并非硬套传统的曲式。尽管他在发展主题方面的能力高超，但显然也有这样的一些时候，他宁愿去写一支新的旋律，却不愿去发展现成的主题；即使是一般认为一位很有修养的作曲家会去加以“发展”的那种主题，他也会毫不犹豫地弃置不顾，而径去另写一支新的旋律。他作为一位戏剧家是会意识到：出人意表的旋律能够获得特殊的效果，如果用在特定的

时刻而又用得并不过分时，就更是如此。在钢琴协奏曲那些篇幅较长大的乐章里，由于材料异常丰富，从而给了莫扎特许多特殊的机会，使他可以颠来倒去地多次引用这些材料。尤其在他那余韵无尽和新意无穷的一些末乐章中，这种手法常把音乐引向欢乐的顶点，使人振奋至极，并感人至深。

莫扎特自幼就是一位钢琴家，因而他的钢琴作品是相当多样化的。除了《c 小调幻想曲》(K475)、《幻想曲与赋格》(K394)，以及两首忧郁而热情的奏鸣曲，即《a 小调奏鸣曲》(K310)和《c小调奏鸣曲》(K457)这些作品以外，其他的绝大部分独奏作品都是感情亲切，织体简练的。只有最后所写的几首奏鸣曲含有复调的写法，有时也含有令人震惊的粗涩音响。然而在协奏曲中的变化则是远为宏富的。这一点自在意料之中；因为协奏曲的设计规模更为宽广。在莫扎特的协奏曲中，既没有类似贝多芬《♭E大调钢琴协奏曲》开端的那种缤纷的采饰，也没有柴科夫斯基《♭b 小调钢琴协奏曲》开端的那种澎湃的气势。但是，他那键盘乐式的织体，有时显得格外地丰满而洪亮。它和那尚未成人的可爱神童的莫扎特，亦即维多利亚时代的莫扎特的概念，是相去甚远的。在写作键盘乐作品时，他比海顿更爱用持续的、如歌的音调，他直截了当地用这种音调使抒情的段落在单纯中显得动人又由于管弦乐背景的特殊作用而使这种段落更加鲜明突出。

莫扎特还在很小的时候，就对乐器的音色——不论是管弦乐的，还是室内乐的音色都了如指掌。至于钢琴和乐队之间所产生的音色对比就更越来越引起了他的兴趣。早期的小

提琴协奏曲和长笛协奏曲已非常迷人，后期的单簧管协奏曲，则充满了那种温馨沉思的美感。他最后几年所写的交响曲和钢琴奏鸣曲从各方面看，都具有很高的质量。我们可以明显地看出：正是在钢琴协奏曲中，他才有可能把上述两种体裁中那些最使他感兴趣的特点结合在一起，从而使其音乐的素质达到了一个如此高的总水平，以至于钢琴协奏曲成为莫扎特器乐作品中特别感人心脾、特别招人喜爱的一部分。

青年时代的作品
（K37、K39—41、K175）

早在1765年，莫扎特就显示了他对钢琴协奏曲的爱好，把约翰·克利西安·巴赫①的三首键盘乐奏鸣曲改编成了协奏曲。两年以后，又出现了四首协奏曲，即K37、K39、K40和K41。许多年来，人们一直认为这四首协奏曲是莫扎特的原作。但是后来，魏兹瓦②和圣-福克斯③却发现这些协奏曲原来是劳派特霍瑙厄肖伯特④艾卡德和C. P. E.巴赫他们的奏鸣曲乐章的改编曲。以后才恍然大悟：那些协奏曲中虽

① 约翰·克利斯蒂·巴赫(Johann Christian Bach，1735—1782)，德国作曲家。他是J. S. 巴赫第十一个儿子。

② 魏兹瓦(Wyzeva，1862—1917)，波兰作家兼音乐评论家。

③ 圣-福克斯(Saint-Foix，1874—)，法国音乐学家。

④ 肖伯特（Schobert，约1720—1767年），西里西亚古钢琴演奏家兼作曲家。

也有某些中听的音乐，但并不难看出它们所缺少的正是作者自己的个性特色。K37 的行板乐章是唯一没有取材于他人的乐章。埃里克·布洛姆[1] 指出，这个行板乐章可能是莫扎特的亲笔，音乐临近结束处进入同主音的小调式，给人的印象确实是深刻的，这也许是一个根据。虽然这段音乐长度只有几小节，但从前后对比中却产生了一种鲜明的效果，而圆号声部的长音则是管弦乐中的快意之笔，它并为后来的音乐埋下了伏线。

一般说来，上述这些作品的配器是简单而持重的，但是，我们知道，直到1773年莫扎特写出他那有新意的第一首协奏曲——《D大调钢琴协奏曲》(K175)以前，他已经写了好几首交响曲了。虽然这些交响曲之间的特性区别并不很大，却都是令人愉快而流畅的。《D大调钢琴协奏曲》写于1773 年末，曾经是莫扎特本人在一段时间里所特别喜爱的作品。乐队部分包括两支双簧管、两支圆号、两支小号、鼓和弦乐器。第一乐章的活跃气氛，使人联想到喜歌剧的序曲。有几个活泼而明快的主题；只在短小的展开部中才稍微带点抒情性；展开部的开端在主调中闪现了一下第一主题，这是一种非同寻常的手法。
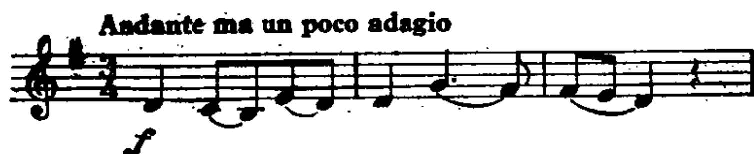
第二和第三乐章的曲式与第一乐章的相同。前面是常见的乐队全奏，两个主题在主调中亮相，然后就是完整的奏鸣曲式。而在慢乐章的展开部中，有一个在属持续音上的沉思

---

① 埃里克·布洛姆（Eric Blom，1888—1959），英国音乐评论家兼编者。

段落，它和以后写作的杰出的《C大调协奏曲》(K503)的行板乐章里的相应之处所用的处理手法非常相似。其他的一些吸引人的特色是：开始的三小节乐句是很有个性的，特别是最初的六个音符，几乎象是他的“指纹”一样地个性化：

例1



还有一些欢快的半音化笔调和一个轻盈的乐句用以结束开头的全奏以及整个乐章。这种沉思的气质预示了他此后创作的许多慢乐章。

在末乐章里，莫扎特碰到了一个显然使他大感兴趣的技术问题，即把含有复调成分的引子安放到基本上是奏鸣曲式的形式中去。在《G大调四重奏》(K387)的末乐章和《魔笛》的序曲中，他都碰到了这个问题，但他采用了很不相同的解决办法。前者是用一种精巧轻快的笔法去强调织体的对比，而后者则是他把那些复调成分融合到一个丰满而严实的结构之中。当然，这首早期协奏曲的末乐章，比较地说，是显得天真稚朴了一些，但是他的对比手法的运用却是很有效果的：主部大胆地用卡农式的开头，而副部则用轻快短小的音调。在兴高彩烈的时刻把独奏部分引入。莫扎特必然意识到了：主要主题中那些长时值的音是不宜由键盘乐器来演奏的，为此，他先让乐队奏出主题的轮廓，然后再让钢琴演奏一支活泼奔腾的对位旋律。在华彩乐段之前不久，有一个由乐队奏

出的段落，它短暂而隐约地闪现了《“朱庇特”交响曲》的末乐章。如把这首协奏曲跟《g 小调交响曲》(K183)相比较，也是挺有趣的。因为这首交响曲也大致是在同一时期写的。在协奏曲中，作曲家发挥了他在运用特殊的手段作首创性的尝试时所需要的无穷力量和无比热情。但在第 25 首交响曲(即所谓的“g小调小型交响曲”)中，织体一般比协奏曲写得简单，而感情的召唤也比协奏曲更加率直。这两首作品清楚地表明了莫扎特那广博的天赋，并预示了他日后发展的道路。

1776 年的几首协奏曲
(K238、K242、K246)
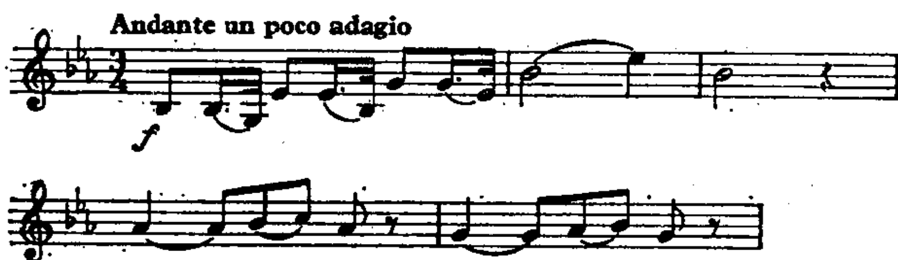
《♭B 大调协奏曲》(K238)是 1776 年在萨尔兹堡写的，与前一首协奏曲比较起来在性格上更为内在而抒情。其中没有用小号和鼓，而整首协奏曲的所有三个乐章都以恬静的气氛结束，则是很少见的。这首协奏曲的第一乐章比 K175 的第一乐章的感情要克制一些，大部分音乐都是令人愉悦而心满意足的情绪，只有在展开部中才迸发了一阵惊人的热情。但给人印象最深的特点是出现在副部中的柔和的切分乐句和一个活泼的终止音型，这个终止音型预示了《G 大调弦乐四重奏》(K387) 的第一乐章，并且简练地润色了全奏和整个乐章：

例 2



行板乐章是用没有展开部的简约奏鸣曲式写成的。这个乐章引人入胜且不同寻常，加有弱音器的弦乐部分的柔和音色，与长笛(用以代替了双簧管)结合在一起，奇特地对照着那由主要主题的动荡不定的节奏所显示的不安的潜流：

例 3



这里的基调使人联想到了某种类型的夜曲的气氛，这跟后来一些协奏曲的慢乐章里的情况是一样的。跟K175的末乐章比较起来，这首协奏曲的末乐章在音调上不那么世俗气，但却更大众化。它是用回旋曲式写的。在钢琴协奏曲中，回旋曲式通常意味着其中有很丰富的旋律。中央插部由于相当紧凑而成为最动人的一部分恬静而不拘形式的结束使人回想起作曲家在前一年所写的两首小提琴协奏曲（G大调的和A大调的）的最后几小节。

写于1776年的另外两首协奏曲，比较平淡。F大调的《三架钢琴协奏曲》（K242）是莫扎特为洛德朗伯爵夫人和她的两个女儿写的。其中第三架钢琴部分，比另外两架钢琴显然易于弹奏。这说明了她的二女儿并非一位很成熟的钢琴

家，因而莫扎特就把原来只用两架钢琴演奏的协奏曲改写成了用三架钢琴来演奏。开始主题的军乐性节奏是在其他许多钢琴协奏曲中经常出现的特征，但是总的说来，第一乐章是冗长而颇为空洞的。怎样使得不仅仅是一个独奏者能发挥技巧问题，莫扎特在写于不久以后的《两架钢琴协奏曲》(K365) 中，才得到了比较满意的解决；而在《小提琴和中提琴交响协奏曲》(K364)中，则得到了更为满意的解决，其中两件乐器在音色上的对比更为乐曲增添了趣味。标记了"Tempo di Minuetto"("小步舞曲速度") 的末乐章，有点小步舞曲的流畅性，可是更为吸引人的，却是主题式的材料。这首乐曲中最为优美的部分是慢乐章，它是莫扎特全部钢琴协奏曲(除 K488 以外) 中唯一标有 "Adagio" ("柔板") 的乐章。主题极富表情，其中包含了我们曾经述及的、与 K175 的慢乐章有关的那个"指纹"：

例 4



贯穿于整个乐章的半音和倚音，是莫扎特完全成熟时期风格的特征，就连那些装饰性的段落也绝无机械刻板之感。第一主题的再现处设计得尤为精致。
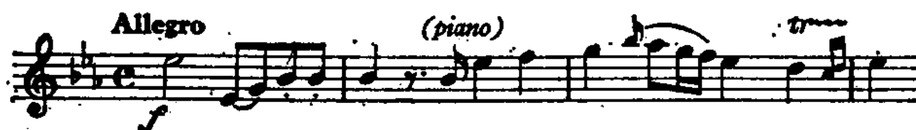
《C大调协奏曲》(K246) 虽然没有包含象上述慢乐章那样优美的部分，但是总的说来，却是一首更为令人满意的作品。它的第一乐章与 K238 的第一乐章一样，用了一个不寻

常的标记“Allegro aperto”(“开朗的快板”)。它活泼有力，其中莫扎特在运用曲式上的想象力依稀可辨。莫扎特协奏曲中最迷人的一个方面是引入独奏乐器部分的多样化手法。常见的情况是：假如独奏乐器载主要主题进入，那它通常是出现在比以前更为活泼的伴奏音型之上。这里，主题的最初三个音在开始的全奏的最后一小节作了先现，这一手法给独奏部分的进入大为增色。副部包含了几个主题，其中最抒情而引人入胜的那个主题并未在全奏中出现，而是留到呈示部中才出现的。反之，在全奏末尾附近所出现的一个活泼的乐句却一直没有再现，而是直到华彩段开始之前才重新出现的。这里的慢乐章，象 K175 和 K342 中的慢乐章一样，也是用含有全奏的奏鸣曲式写的，但比起上述两个慢乐章来，却显得简单些和朴实些。这里的末乐章与 K342 的末乐章相似，是一首采用小步舞曲速度的从容的回旋曲；内容虽不甚华丽，但变化多些。然而这两个末乐章都没有给这两个协奏曲作出很完满的结局；但却给人以这样的印象，似乎要把小步舞曲恬静典雅的性质转变成辉煌有力的性质，这样就反而不自然了。几年以后，莫扎特在他写的最柔和内在的《F 大调钢琴协奏曲》(K 413) 中终于大为圆满地解决了这个问题。K246 虽然还说不上是一首杰作，但却是一首饶有趣味的作品：莫扎特在这里显示出他越来越意识到在运用协奏曲这一体裁时所能产生的无穷无尽的变化，且在配器上也有许多特点，例如在独奏部分进入以后不久，第一小提琴所奏出的一些长音 G，其效果之质朴很有莫扎特式的风貌。

“叶耐梅”协奏曲（K271，1777年）

在早期的协奏曲中，再没有比《♭E大调协奏曲》（K271）那种非凡的独创性和想象力更为吸引人的特点了。这首协奏曲是1777年初为叶耐梅小姐（Mlle Jeunehomme）写的。我们从开始的几小节中立刻就能感到上述的特点：

例 5



在上述的第一乐句以后，钢琴部分进来了，从而顺当地结束了整个乐句。全奏以后，独奏者奏着颤音再度进入，也同样是有独创性的，它的效果好象是一个不抱成见也不善辞令的人想去参加大伙的会话。全奏的大部分都与副部的材料有关，是愉快的抒情风味。开始的主题在展开部中处理得很充分。后来莫扎特在《g小调弦乐五重奏》的第一乐章里，又顺便再度使用了上述主题，但情绪是很不相同的。在莫扎特的钢琴协奏曲中，第一乐章的展开部有时虽然很紧张，但却常常以新材料作为主要成分。不过在这里，主题象是用贝多芬式的贯穿手法来处理的。就是说，只许在展开部的后段有一次间歇，以便它能更有力地回到再现部去。在这个末段中，钢琴部分初次进入的乐句，经历了几次大胆而激奋的转调；而恰恰在华彩乐段之前，作曲家又再现了这个乐句。莫扎特

很少让独奏者在华彩乐段之后再进行演奏，但在本乐章开头全奏的最后几小节却与钢琴部分的颤音相结合，恰好在最后的那些装饰性段落之前再现，效果令人愉快。这是一种很例外的情况。整个乐章给人的突出感觉是创新精神很强，且在活泼妩媚之中蕴含着强烈的戏剧性，这是在后来的作品中常见的现象，而与随之而来的极度忧郁的情调顺理成章。

不论是海顿还是莫扎特，都很少用小调写慢乐章；但两位作曲家早期作品中用小调写的慢乐章，却要比他们后期作品中的多些。就莫扎特而言，他在钢琴协奏曲中用小调写的慢乐章又要比在其他体裁的器乐作品中的多一些。所有这些慢乐章都是很优秀的。K271的第二乐章标记了“Andantino”（“小行板”），在当时，这一标记的意思是比 Andante（行板）还要慢些。这一乐章所具有的异常的紧张性是用各种方法来展示的。某些情况下，它很歌剧化；独奏段近于朗诵调，还不时出现一种在当时的歌剧里一般作为程式使用的终止型，但用在这里，却产生了一种奇异的冷酷威慑的效果：

例 6



然而我们也不要忘记，十八世纪后半叶，对位法虽已不象在巴罗克时期那样无所不在，却仍在一定程度上起到重要的作用。当时那些次要的作曲家所从事的赋格曲写作，不管他们写得多好，大抵也只是对于亨德尔作品的模仿而已。但是对于象莫扎特和海顿这样杰出的作曲家来说，他们作品中所用

的对位法却仍使人感到生气勃勃而饶有兴趣；莫扎特写的赋格曲有时是惊人地热情而又恰到好处。在K271的慢乐章里，虽然说不上用了赋格式的写法，但它的紧张性既富于歌剧风味，又富于织体的纤巧。开头的几小节，情绪忧郁，其中第一和第二小提琴部分用卡农写法，不久，这个段落在独奏者所奏出的一支新的、较为华丽的旋律下方作了重复，造成了一些特别粗糙的撞击式音响。这一乐章的曲式，与K 238慢乐章的曲式一样，都是没有展开部的奏鸣曲式；它以一个短小的、通常是用来先现主部和副部的特点的全奏开始。象在第一乐章里一样，副部宽广而富于变化；它的第一乐句很有感染力，与巴赫《E大调小提琴协奏曲》慢乐章里的一个乐句非常相似。

在协奏曲中，只要是用奏鸣曲式写的乐章，其再现部的开端总是一个很有趣的片段。它照例包含第一乐章里开始的全奏和呈示部的某种首尾叠置的进行，而常见的情况是象在K175和K238中那样：第一主题在再现的时候，由钢琴和乐队来巧妙地分担。在本乐章里，钢琴奏出了主要主题的最初两小节，接下去就是一支比较华丽的旋律，这支旋律就是以钢琴初次奏出的段落加以装饰而成的。颇为出人意料的是：副部却象以前一样，开始于平行大调，但立刻就转到了c小调。回忆以前所听过的大调的同主音小调，常常产生一种特别悲怆而怀旧的效果。这种情况在莫扎特的作品中是很常见的。在华彩乐段以后，这一乐章以钢琴和乐队之间的几小节对话结束。最后两个和弦标记了力度记号“forte”

(“强”)。这种现象在慢乐章里是很不常见的。两年以后，在《小提琴和中提琴交响协奏曲》(K364) 中，莫扎特也写了一个c小调的慢乐章，它的深刻性与K271的这个慢乐章几乎相同。

这首协奏曲的末乐章，热情洋溢，犹如上述小行板乐章充满忧郁一样。它虽然是回旋曲，却没有显示出丰富多彩的旋律创作，这原是莫扎特在应用回旋曲式时所常用的手法。撇开惊人之笔的中央插部不谈，这个乐章给人的一般印象是用几个次要的、但归根到底都是来自主要主题的副乐思来表示不可抗拒的力量的冲击。犹如赫特琴斯① 教授所曾经指出的那样：这一乐章预示了《魔笛》第二幕中的莫诺斯塔托，但是其中也有贝多芬那种环环紧扣的特点，通过不断流动的快速音符我们就能感觉到这一特点。最后一次，主要主题由第一双簧管奏出，背景是弦乐器的拨弦奏法；而钢琴则在它的上方奏出一个长长的颤音，这个颤音使人回想起钢琴在它第一乐章的初次进入。最后几小节中“pianissimo”(“极弱”)和“forte”(“强”)的并置，又一次预先启示了贝多芬的音乐。但是这一乐章最不寻常的特点是它的中央插部，这个插部几乎相当于一个独立的乐章。它是一首小步舞曲，有两支从容的旋律，每一支都演奏两次：第一次只由钢琴单独奏出，第二次以优美的变形出现，用了配器别致的乐队作为它的背景。它不但本身引人入胜，还由于末乐章的其余部分缺乏悠

① 阿图·赫特琴斯(Arthur Hutchings)，《莫扎特钢琴协奏曲指南》(牛津，1947年版)的作者。——原注
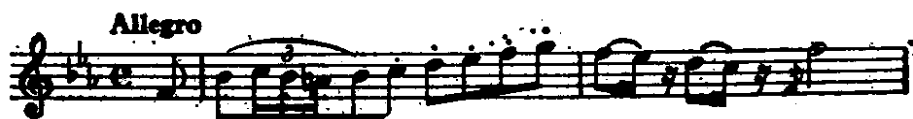
长的旋律材料这一原因而给人以特别深刻的印象。与在K342和K246中的情况不同的是，这里没有那种典雅的小步舞曲向其相反的方向作性格改变的感觉。引回主要速度的那个段落，即钢琴在一个虽然简单但又丰富的背景上所奏出的洪亮的琶音进行，是莫扎特所写的音乐中最精美的段落之一。总起来说，这一作品在莫扎特的协奏曲中是一个重要的里程碑；它具有不久以前所写的小提琴协奏曲的某些新鲜感和独创精神，但在这里，不但包含的范围更大，并有更多的情绪变化。莫扎特给三个乐章全都写了华彩乐段；这一作品中最不寻常的特点是在进入终曲时采用了一个较慢的插部。几年以后，莫扎特在另一首也是♭E大调的协奏曲(K482)中又再度应用了这一手法。由此看来，莫扎特对这首K271协奏曲是倾注了特殊的感情的。

两架钢琴协奏曲(K365)

两年以后，即1779年，莫扎特写作了《♭E大调两架钢琴协奏曲》。这是为他本人和他姐姐南涅尔写的。跟K271相比，这是一首较为缺少想象力，也许还有些落套的乐曲，但它却比《三架钢琴协奏曲》成功得多，而且也远非只是一件摆设品而已。我们知道，巴赫在两架键盘乐器协奏曲中经常采用精致的复调。如果在莫扎特的这首作品中也去寻找类似的复调，那是只会徒劳的。但莫扎特把优雅而活泼的对话巧妙

地分配给了两位独奏者，使人感到妙趣横生。第一乐章包含了几个有趣而不平庸的结构瞬间，它有力地说明了：莫扎特在运用协奏曲这一体裁时能有多么大的灵活幅度。开始的全奏生气勃勃，多姿多采。除了引向结束的几小节以外，全奏中毫无副部的材料，但其中却有几个乐思还是一直等到展开部才再度出现的。副部照例包含了丰富的材料，其中的一支愉快的旋律预示了久后所写的《D 大调协奏曲》（K537）中一个很相似的乐句：
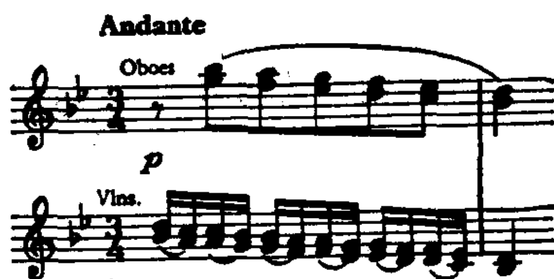
例 7



展开部也是出人意表的。它以取自全奏的一个短小乐句开始，不久，就汇集到一个暴风雨般的段落之中，这个段落与其他任何细节并无主题上的联系。这种情况在协奏曲中是常见的。音乐掠过了几个远关系调后，随即又返回主调。一个吸引人的抒情乐句似乎突然浮现了出来，但很快又消失了，直到华彩乐段中，这一抒情乐句才又隐约地出现。建立在属七和弦上方的大规模组合，把音乐引向再现，但并没有再现我们所期待的主要主题，却是再现了取自全奏的一个引人注目的乐句，而当第一主题终于再现时，它又立刻进到了 ♭e 小调，好像是为了弥补在展开部中所缺乏的大胆转调似的。再现部中较后的阶段，无疑也是很自由的。这个乐章的宏大容量与大胆构思都预示了《小提琴和中提琴交响协奏曲》（K364）的第一乐章。

这首协奏曲的慢乐章在感情的深度上远逊于K271的慢乐章，但它确是一首精巧而引人的乐曲。这里缺乏在莫扎特的慢乐章里很常见的那种悠长的歌唱性旋律，但却突出了对话的成分，主要主题的最初四小节被明显地表达为先是在全奏中的第一小提琴和双簧管之间的、然后又是在两架钢琴之间的对话。这个乐章有优美精致的细节，但其曲式却是很简单的ABA形式，而且音乐也从未接触到关系较远的调。乐队所奏出的部分似不引人注意，但却充满了许多精致的特点；主要主题再现之前的几小节音色灿烂辉煌；这一乐章的最后两小节好似一次感人至深的告别，而两架钢琴的初次进入前的那一小节则是处理恬静音乐的大胆手法。

例8



它虽然不是莫扎特所写的许多慢乐章中能够当场引人入胜的乐章之一，但它的内在的热情却远胜于它最初的典雅的外在印象，从而使人对其中一些乐句历久难忘。

但这一作品中最引人注目的部分却是那非常活泼而又坚强的末乐章，它一经出现，立刻就把行板乐章的文雅气氛一扫而空。这个规模宏大的乐章用回旋奏鸣曲式写成，主要主题具有强大的节奏动力，而且很易于在意外的瞬间采用阻碍终止。接着立刻出现了依旧是在主调中的另一主题。令人颇

感奇怪的是，它后来却再不出现了。然而，伴随它的那些三连音则在这一乐章后来的部分起了重要的作用。第一插部的主题含有强劲有力的进行曲节奏，这个主题走到c小调的第二插部中就弱化了。象莫扎特所常用的手法那样，主要主题的几次再现都作了巧妙的安排，尤其是在c小调的插部之后，当时，主题象是舒畅随意地飘浮回来似的。在第一插部再现之前，主要主题以一种更为抒情的气质出现，最后还经过了一个半音模进，这样，主要主题就鲜明地突出于其他的平淡的音乐之中。总之，这首作品并不冀求富丽堂皇，如象他稍后写的《小提琴和中提琴交响协奏曲》① 那样。也不象他较早写的一两首作品，诸如《a小调钢琴协奏曲》（K310）或《e小调小提琴奏鸣曲》(K304)那样富于感染力；但是，这首作品因其有新鲜感和有饱满的精力而成为一首受人欢迎的作品。

---

① 这些作品的克歇尔编号是错误的。——原注

维也纳（1782—1784 年）

《♭E 大调两架钢琴协奏曲》（K365），是莫扎特在离开萨尔兹堡之前所写的最后一首钢琴协奏曲。在这里，我们有必要回顾一下，他前此已经完成了哪些作品。在他所完成的器乐作品中，有 30 多首交响曲，26 首小提琴奏鸣曲，13 首弦乐四重奏，13首钢琴奏鸣曲，但只有 6 首钢琴协奏曲。与此同时，他当然还完成了许多歌剧和其他声乐作品。它们的质量当然也高低不一，不少是只用当时的音乐习语所写的令人欢娱的乐曲，而缺乏明显的个性。但是其中确也有为数甚多的优秀作品，前述的 K271 即是其一。况且说也奇怪，莫扎特在这段时间里所惯用的那些手法，在他此后的几年里却不再感兴趣了。他的下一首钢琴协奏曲写于 1782 年。在 1779—82年之间，他经历了若干重大事件。1780年，他离开了萨尔兹堡，来到慕尼黑，首次演出了他的《伊多美纽》；1781年，他定居于维也纳，创作并演出了一部性质完全不同的歌剧《魔笛》。《伊多美纽》无疑是莫扎特前此所写的最长而又最优秀的一部歌剧；这部歌剧以其规模的宏丽和感情的深度而成为莫扎特创作生涯中一个特别重要的里程碑。莫扎特创作这样一部强有力的、内容广泛的舞台作品，至少可以大大激发
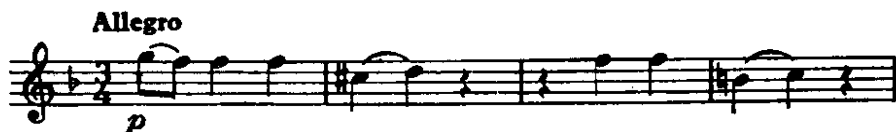
他把最歌剧化的手法用于器乐作品中去的兴趣。但事物是渐进的，它的第一次表现是《D 大调回旋曲》（K382），它是从 K175 的末乐章发展出来的。先不论它的名称是什么，其实它乃是一组变奏，想必是为了迎合听众普遍欣赏口味而写的。因为乐曲只是表面让人听起来愉悦，但却远不如 K175 的末乐章那样有意思。然而此后所写的 18 首钢琴协奏曲却都达到了极高的水平；这些协奏曲完全显露出莫扎特天才的各个不同侧面，尽管有几首协奏曲不甚为大家所熟悉，也没有达到真正的最高水平，但其中也有一些优美而有特色的音乐成分。我们已经提到：对莫扎特说来，对位法的意义远远超越了学院派作曲家们的那种矫揉造作。他象亨德尔一样，认为对位法是可以造成戏剧紧张性的一种非常有效的手段。《伊多美纽》第三幕中宏伟的四重唱，是对位用之于歌剧中的最早的实例。以后，恰到好处的复调效果似乎源源不断地出现在他的各种作品之中。早期的《d 小调弦乐四重奏》(K173) 中那个赋格式的末乐章虽然写得非常精巧，给人的印象深刻，但若把它同《G 大调四重奏》(K387) 的末乐章或者同后来所写的任何一首室内乐作品中的织体相比较，还是显得不够洒脱自如似的。

1782 年的三首协奏曲(K413—415)

此后的三首钢琴协奏曲，写于 1782 年，即写于题献海

顿的六首弦乐四重奏之前；这三首协奏曲也许因其洗练质朴而受到重视，其中的两首带有几分室内乐的内在亲切感。F大调的那一首（K 413）更是如此。其实它是一首很优美的乐曲，但却常被人们低估了。总之，它是文雅而质朴的，用托维的话来说，“它那安详气息并不意味着软弱。”其着笔处即出人意表；有力的开端引出一支简单而稍带嬉戏的旋律；在一小段更加蓬勃有力的音乐之后，副部的主要主题短暂地转入属调，这对于以全奏开始的音乐来说，是不常见的特点；它表明在呈示部中就有精巧的安排。钢琴的进入恰与一个终止式相重合，真可谓巧逢其时，但它不引出第一主题，却引出下面的段落：

例 9



这个主题建立在人们有时称之为“曼海姆叹息”的乐句上，最后，它转变成了人们所熟悉的莫扎特“指纹”。乐队随即奏出了第一主题，呈示部正规地开始了。副部转入属调，出现了一会儿，然后象在全奏中那样，立刻要回到主调上去似的。其实这只不过是一种假象。由于主要主题大抵是抒情的，因此人们会预测其展开部也许不是主题式的，然而有一个片段，音乐还是涉及了副部开端前的一个段落。再现部的开始，就是钢琴初次进入的那个优雅的段落，也象以前一样，引出了第一主题。然后照规矩继续下去，直到尾声为止。尾声一开始就是一段有力的音乐，这段音乐在曲首的全奏以后即未再出现

过。它很有力地一直演奏到华彩乐段前的停顿处。应该指出，这段音乐的样本是出自曼迪捷夫斯基①的摹真版本之中，从而引起了人们的注意；这也就是出自列奥波尔德·莫扎特②的手抄稿，其中该乐章总的气质是惊人地激烈的。在这个乐章即将结束之前，又愉快地奏了一遍独奏初次进入之前的那个乐句。但这次却用两个和弦突然把这乐句割开了。写于1778年的《F大调钢琴奏鸣曲》(K 332)，在几个方面，与这首协奏曲有所类似，也颇有趣：两首乐曲的第一乐章都是三拍子，它们的主题又都有着流畅的旋律。总的说来，奏鸣曲乐章更为动人；在连接部和展开部中，都有一些明显忧郁随之又激动的音乐成分。但整个协奏曲的气氛则明朗得多，象人们所料的那样，织体更加精巧，乐句结构的方法也更富于变化。

两首协奏曲的慢乐章，其异同点均颇相似。两个乐章都是♭B大调，慢速度的4/4拍子，在奏鸣曲中用慢板，在协奏曲中则用小广板。奏鸣曲的慢乐章在一个优美的开端以后就安详地进入了同主音小调，转调出奇地早，显得带有舒柏特式的效果，而且贯穿着一种惴惴不安的潜流。K413的慢乐章在情绪上更为平静，但也更为细致。两个乐章所用的曲式都是没有展开部的奏鸣曲式。在协奏曲中，经过一个很吸引人的段落从而引出再现部，同一段落在华彩段之前又再回响了一次。值得注意是主要主题所用的乐句结构在莫扎特的
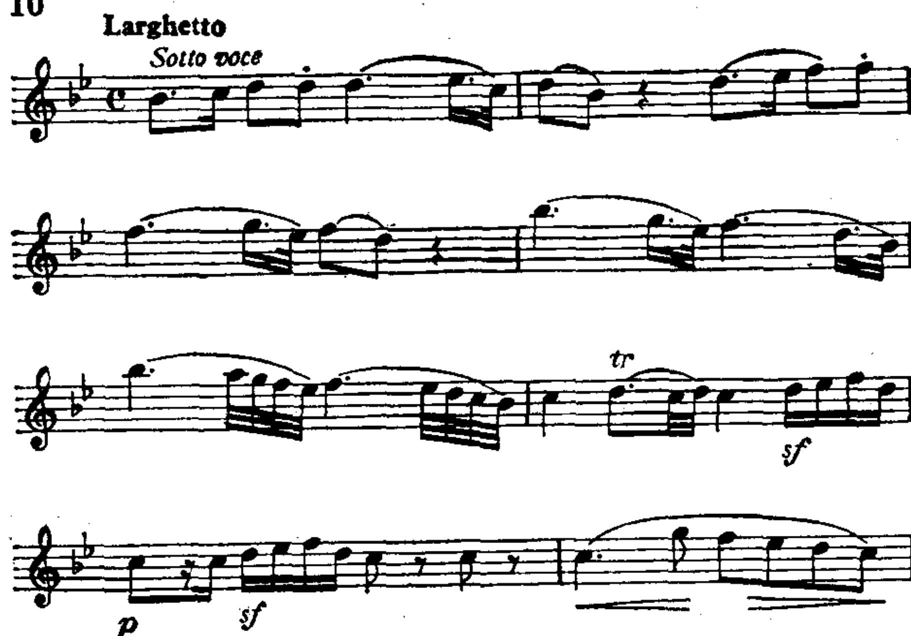
---

① 曼迪捷夫斯基(Mandycewski，1857—1929)，奥地利音乐学家。

② 列奥波尔德·莫扎特(Leopold Mozart)，莫扎特的父亲。

音乐中也时而出现由三小节或五小节组成的乐句，这一特点尽管在海顿和舒柏特的音乐中更为突出。但是在 K 413 的小广板乐章中，他以

例 10

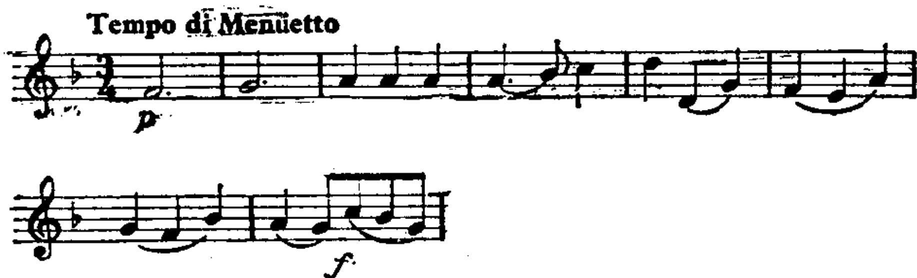


开始。这个开端包含了我们所熟悉的八小节结构，只是用细分的变化把它巧妙地伪装罢了。亨德尔《弥赛亚》中“他被人蔑视”的引子有些与之媲美的精巧感。莫扎特钢琴协奏曲中的慢乐章，在写法的多样化上是贯穿在曲式与情绪两个方面的。带全奏或不带全奏的完全奏鸣曲式不常用于后来的作品中，但一旦采用则效果特佳。以这个没有展开部的奏鸣曲式的乐章来说，音乐既有田园诗般的气质、又有小夜曲的风味。这方面最漂亮的实例也许要算《F 大调协奏曲》(K459) 中的小快板乐章了。但 K413 的慢乐章，尽管是一个温文尔雅的慢乐章，但决非一过即忘的音乐，而且越听越好听。

K 332 和 K413 的第三乐章都是在恬静的气氛中结束的，

它们的相似点仅只于此。那奏鸣曲的末乐章是生气勃勃、躁动不已的，全曲的感情变化很大，而协奏曲的末乐章则以抒情为主。在莫扎特的钢琴协奏曲中，这是他最后一次使末乐章恢复到中庸的小步舞曲速度，并获得了远比其他类似的乐章更为圆满的效果。主要主题中的一个细节是

例 11



当然要比前此所写的末乐章里的那些细节更有特色而不落套；在织体中的声部写法也都是顺畅新鲜的。这给慢乐章提供了一个快意的对比。慢乐章中主要是由简单而非机械式的阿尔伯脱低音①伴奏的如歌旋律。小步舞曲的旋律一直不变，但每再现一次，其背景却变化甚多；由于旋律是该乐章中最重要的乐思，所以这种写法就特别招人喜爱。曲式是回旋奏鸣曲，但各部分的界限并非截然分开的；第一插部的 C 大调段落在 f 小调中再现时的手法是神来之笔。莫扎特明显地感到，在如此内在的乐章中是大可不必用华彩乐段的。主要主题的最后一次出现已有困乏之势，因而最后的终止是静谧而纤细的。在一般的协奏曲中，第一乐章和末一乐章都用

---

① 钢琴音乐中，一种在左手部分应用简单的分解和弦的伴奏法，因十八世纪初意大利人阿尔伯脱而得名。

3/4拍子的现象，是很不常见的，因而在演奏这首协奏曲的末乐章时，一定要采用较之第一乐章明显缓慢的速度。但是整个作品浑然一体，令人叹为观止，其质朴的外形与恬静的内涵非常相称。这种独特的结构使这首协奏曲成为莫扎特的最完美的作品之一。

《A大调协奏曲》(K414)，也是一首感情内在的作品，乐队部分只有弦乐器、两支双簧管和圆号。莫扎特在K365中和K413的慢乐章里，都曾使用了大管，他在这里连大管也不用了。但这首协奏曲却充满了许多引人入胜的主题，是写于1872年的三首钢琴协奏曲中最为出名而且最常演奏的一首。开始的主题是愉快而和蔼的，并颇具特色：

例12



想必它对早期的舒柏特产生过强烈的影响。还应该提到的是：莫扎特本人在《第一交响曲》慢乐章的开端，《第二交响曲》第一乐章的第二主题，以及《a小调钢琴奏鸣曲》(K537)第一乐章的一个主题中，都曾再度采用过上面例12的那个主题。

如果莫扎特以一个颇为明显的旋律化主题来开始一首协奏曲或甚至任何大型作品的话，他就很可能以他那种鲜明的对比意识，在这样的主题以后，续上一个节奏性更强的、生气勃勃的段落。这里的情况恰是如此。副部的主要主题终于在主调中出现了。它具有一种活泼可爱而又逍遥自在的情调，但迅即让位于另外两个乐思。直到尾声，这两个乐思都

再未出现。其中的一个乐思是一段动人的对位式对话，它在一个持续音上方出现并造成愈益紧张之势，另一个则是一支快乐地流动着的旋律。全奏用几个活泼的装饰性段落作为结束。独奏者奏出主要主题后，接着就悠然进入属调上的一个过渡性主题为基础的段落之中，这个过渡性主题是由全奏的倒数第二小节发展而来的。副部的第一主题，就由乐队和钢琴来分担，扩展得比以前更长了。到呈示部结束时，莫扎特已经至少写了四个主题，但是他的情绪仍被一种无法克制的创造力所支配，以至在展开部的大部分，又采用了另一支旋律。最后，这支旋律又让位于一个给人印象深刻的经过句，但此句与前此所有的主题都不相干。在再现部的开端，钢琴与乐队分担了主要主题。在前面的各个阶段，再现部十分严格地模仿了呈示部，再现部中的一支流利的旋律先是在全奏的末尾处出现，接着一支复调式的对话又出现在华彩乐段之前。这个乐章最后以润色全奏的装饰性段落结束。

这首协奏曲的行板乐章，与K413的小广板乐章相比，在结构上显得更为完整；它所用的曲式与第一乐章相同，但规模较小。在全奏中，莫扎特把本乐章的主题作了很简明的概括；第一主题的庄严肃穆性，预示了贝多芬音乐中类似的性格，而第二主题(例13)则与第一乐章的第一主题颇为相似。

例13



最后，出现了一个轻轻摆动的乐句，它在后来发挥了意外重要的作用。在呈示部中，每一个细节都有较充分的时间用钢琴部分表情丰富的音乐成分去加以发展。这里的展开部与主题的关系要比第一乐章的展开部与主题的关系密切得多，它完全建立在结束呈示部的那个摆动的乐句之上。音乐转了好几个调，显得越来越紧张，然后在再现部之前达到一个高潮，给人的印象深刻。一般说来，这种写法是正规的，但是钢琴在这里所奏出的一些段落，在音区上比在呈示部中的音区要低些。这样做，可能是受键盘的音域所限，也可能是因华彩乐段即将出现所致。此后不久，这个乐章就以摆动的乐句在恬静而恰到好处的气氛中结束。我们如果把这个行板乐章跟早期的《D大调协奏曲》(K175)的行板乐章相比，一定会觉得在曲式与感情方面颇有趣味。两个乐章都很相似，而K175的那个乐章则含有若干先兆性的东西。但是我们也能由此看出，在1773年至1782年之间，莫扎特的风格（虽然基本上没有变化）怎样在各方面都变得更为丰富和更为精巧。色彩也变得更为强烈并更多样化，且装饰性的段落也更为紧凑。两个乐章的乐队部分都很通顺，但在K414行板乐章的展开部中，莫扎特在双簧管和圆号的使用上体现了更多的想象力。

K414的末乐章，比前面两个乐章都更为轻松，但是它的构造却更为大胆且出人意表。它是一首回旋奏鸣曲，与第一乐章一样，有若干个主题。其中的两个主题的速度急促；第一个较为活泼，第二个则流畅而又曲折。后者在第一插部中

的作用更大。作曲家用变换和声背景的手法，将它广为应用。出人意外的是：钢琴部分所出现的不是主要主题，而是一支新的旋律，它使我们想起了《C大调钢琴奏鸣曲》(K330)末乐章里的一个段落。在第一插部以后，主要主题照例重复出现，嗣后，那个曲折的主题动人地把音乐引入中央插部。在这个中央插部中加入了第四主题。从这里开始，许多意外的情况出现了：在新的旋律之后，出现的不是主要主题，而是第一插部在主调中的再现。此后仍未出现第一主题，而是出现了一个精彩的段落，它由第二小提琴以三十二分音符的震音奏出，把音乐导向华彩乐段。在华彩乐段以后，第一主题仍旧没有出现，代替它的却是钢琴重复奏出它那初次进入时的旋律。但是，几个意外的延长记号把这一旋律打断了，而且其中的一个小节的音乐还进入到♭B和弦。但是正常的秩序很快就恢复了：盼望已久的第一主题终于再度出现。然后，这个乐章就象开始的全奏那样，以一种干脆利落的普通方式结束。

总的说来，这是一首很有吸引力的协奏曲，它充满了亲切的友情。那是莫扎特用A大调所写的许多作品的特点。在许多方面，它可以称得上是K 488的前驱，但是它缺少K 488第一乐章的那种圆润性，或第二乐章的那种深刻性。然而它本身是非常成功的。因此，尽管K 413和K 415成就巨大，但却不如这首《A大调协奏曲》那样流行，这是不足为怪的。《钢琴和乐队回旋曲》(K 386)差不多是与K 414同时写作的，有一段时间，莫扎特可能有过把它用作K 414末乐章

的打算。这是一首愉快流畅的回旋曲，其沉思的第二主题引人入胜，但它究竟缺乏K 414的那种活力和创新精神，因而莫扎特当然也就觉得它不够满意了。另一方面，从莫扎特为K414的三个乐章都写有华彩乐段这一点看来，说明作曲家也许特别偏爱这首协奏曲。

《C大调协奏曲》(K415)所用的乐队编制比以前的协奏曲所用的编制都大；乐队包括了双簧管、圆号、大管、小号和鼓。第一乐章充满了众多的乐思，但是出现了一种在莫扎特的音乐中极不常见的现象，即各个乐思之间似乎稍微有些格格不入，好象不能构成一个很有说服力的整体似的。开始的全奏宽广而令人振奋；它悄悄密密地开始，节奏类似进行曲。这种节奏既回顾了那首《三架钢琴协奏曲》，又预示了后来的几首协奏曲。其他乐思接着出现，其中包括了一个出现在属音持续音上方的优美的模进段落，这个段落与写于同年的《"哈夫纳"交响曲》第一乐章里的一个主题非常相似。但是，如格德尔斯通教授所曾经指出的那样，①不管这个全奏本身多么光彩夺目，其中大量的音乐，却再也不出现了。而在全奏的有力的结束之后，则出现了一个延长记号，这时独奏者用新的材料进入，又似乎是一种突降法。②第一主题虽然再现了几小节，但是，这么深刻的一个乐句，却只在这个乐章
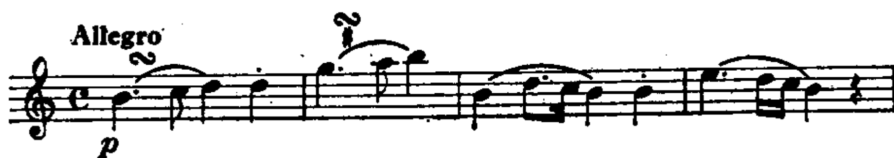
---

① 卡思伯特·格德尔斯通(Cuthbert Girdlestone)，《莫扎特和他的钢琴协奏曲》(巴黎，1939年版)，英译本(1948年版)。—原注

② 突降法：修辞学名词，指说话或写作中从有重大意义的内容突然转入平淡或荒谬的内容。

里产生了非常小的作用，而且从未在钢琴部分中出现过。副部包含了一支愉快的抒情旋律，以及由独奏者奏出的稍为活泼的对位部分，随之在全奏的尾部复奏了一次就结束了。展开部主要与新材料相联系，但却有一支虽然优美但却太短的段落在主要主题之间穿插着，而在再现部之前出现的一个乐段，则是由有吸引力的持续延留音所组成的。再现部以独奏者的初次进入开始。钢琴部分在这里的进入，与它前此的进入相比，显得更为动人。没有再出现什么新的特点；莫扎特所写的华彩乐段是朝气蓬勃，充满力量的，但与第一主题却无甚联系。这个乐章在某些方面预示了K 503(也是C大调的）的第一乐章，而其副部的第一主题，则与K 503第一乐章的相应部分非常相似。

例14
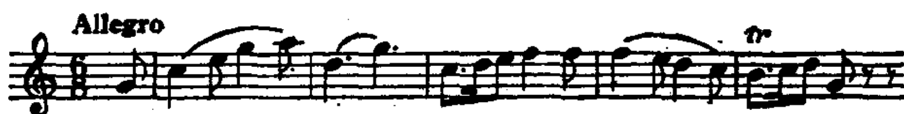


但在K 503的第一乐章里，许多对比的因素形成了一个非常有说服力的结构，而在K 415中，我们有时却有这样一种印象：好象钢琴独奏部分误入歧途，迷迷糊糊地进入一首交响曲中来了。显然莫扎特写到这里，一时拿不定主意该怎样继续下去才好，因此他弃而不写c小调慢乐章的开始部分，而代之以一个从容而流畅的行板乐章，用简单的三部曲式ABA写成。这个中间乐章与躁动不止的首尾两个乐章形成了有力的对比。在乐队写法中，也有一些迷人的特点，诸如在开

始部分，第二小提琴和中提琴两者的交织，在中央插部的开端，由第一小提琴奏出g^2音之类。但是，作为一个整体，这个行板乐章与莫扎特后来所写的一些慢乐章比较起来，却是显得颇为单调的。例如，钢琴奏鸣曲（K 545）的行板乐章虽然阿尔伯特低音用得比较持久，但因调性对比充足而使得动力增大。在协奏曲的一些较为简单的慢乐章中，有着较多素材方面的变化。莫扎特本人可能也感觉到这个乐章过于平淡，因而，他把一些引人注意的，甚至戏剧性的片段引入为这个乐章所写的华彩乐段之中，这样，在演奏时就可以较好地弥补这个乐章的其余部分所欠缺的紧张因素了。

这首协奏曲中写得最成功的部分当推末乐章。它是莫扎特最有独创性的乐曲之一。它基本上是一首回旋奏鸣曲，但内容非常丰富。主要主题先由钢琴奏出，再由乐队以从容不迫的全奏加以重复。全奏包含了第二主要主题，它是由令人注目的五小节乐句开始的：

例 15



当这个乐句结束时，拍子从$^6/_8$变成了$^2/_4$，独奏者突然开始了一个在c小调上的歌剧咏叹调，情绪忧郁，其乐队背景则是简单而生动的。这个段落最后结束在半终止上；第一主题作了再现，并继续进行到以第二主题为基础的第一插部。在中央插部里，大力地发展了主要主题的第一乐句。然后第一插部再现在一个意外的和声转折点上（例 15）。c小调的段

落再度以华丽的方式出现，其背景是拨弦伴奏，它加强了这个段落的歌剧化性格。在第一主题最后一次出现以后，这个乐章就走向结束；这一段也许是这首乐曲中最富诗意的音乐，它以第一小节的节奏为基础，以喃喃细语的弦乐为背景，最后，在鼓的极弱的滚奏声中消逝。我们在莫扎特所写的任何其他末乐章里，再也找不到与此类似的情况。莫扎特的许多小提琴协奏曲的末乐章里，各个插部之间别致地形成对比，使乐曲的外表明显地并不连贯，就好象故意穿上各种特殊式样的服装似的。K 271 和 K 482① 末乐章里那些缓慢的穿插性段落，与其周围活泼的音乐形成了优美的对比，则又几乎具有独立乐章的意味。但在K 415 末乐章的这些 c 小调段落中，却有若干更为奇特而神秘的东西，它们给这个乐章投上了一层无法解释的阴影。莫扎特也许已经完全感觉到了，在这些段落之后，普通的响亮尾声似乎有空泛无物之感。

K 413，K 414 和K 415 这三首协奏曲形成了互相对比的一组有趣的音乐。最经常演奏的是《A 大调协奏曲》。它最让人满意，因而流行也最广。那具有亲切气氛的《F 大调协奏曲》预示了莫扎特写于不久以后的题献海顿的六首弦乐四重奏。这首《F 大调协奏曲》也许与《A 大调四重奏》(K 464) 最为接近。在K 464 中也包含了三拍子的第一乐章和一个类似《F 大调协奏曲》末乐章的精致织体的小步舞曲乐章。K 415 是三首协奏曲中最不相称的一首，但还是一首非常有趣的乐曲，

---

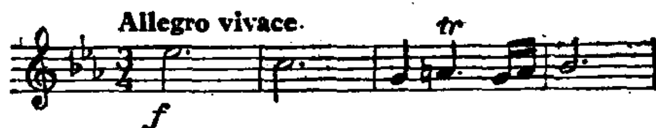
① 也是钢琴协奏曲。

其中的末乐章是莫扎特所写的最迷人的末乐章之一。这三首协奏曲都缺少后来的许多协奏曲或交响曲所有的那种宽广的气质。但在含有主题性乐思的奇妙混合体的K 415的第一乐章里，却有某种缩手缩脚的感觉，似乎这些乐思渴望着能有更大的扩展余地，就象在K 503的宏大的第一乐章中那样。当时，除最后四首交响曲以外，莫扎特已写完其余的全部交响曲，也写完了除最后五首钢琴奏鸣曲以外的全部钢琴奏鸣曲。两年以后，莫扎特才又开始写作后来的那些钢琴协奏曲。

1784年的六首协奏曲

在写于1784年的六首钢琴协奏曲中，三首是广为流行的，另外三首，总的评价是较低的。《♭E大调协奏曲》(K 449)虽属于后一类，但却是一首迷人而有个性的作品。它并不很长，所用的乐队编制也较小，只有双簧管、圆号和弦乐器，但却有着奇妙的内在紧凑感，尤以前两乐章为然。开始主题的调性不甚明确，这是由于这首作品在《布赖特科普夫和黑特尔全集》的索引中被认为是c小调的所致。

例16



不谋而合的是，它恰恰成为《c小调协奏曲》(K 491)开始
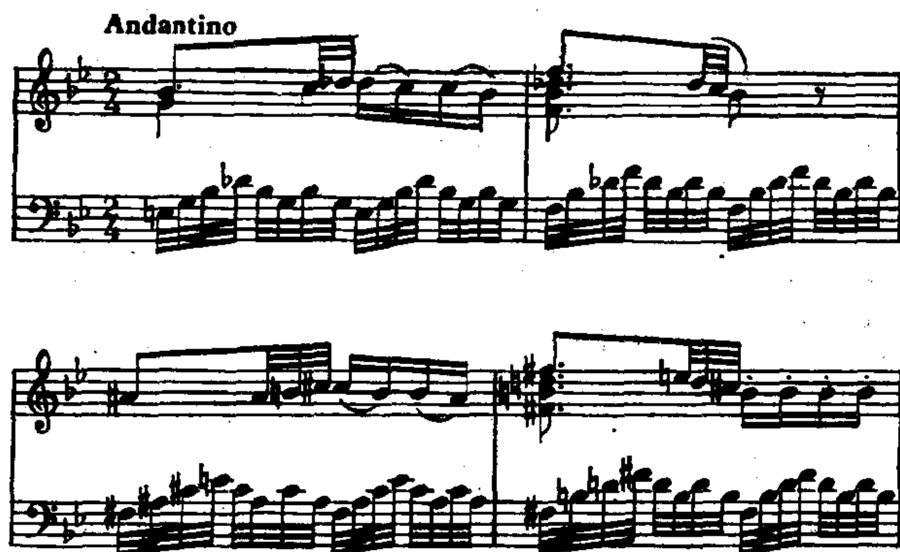
主题的倒影。全奏特别喧闹；不久就出现了一个激动的c小调主题，这个主题直到乐曲快要结束时才再度出现，并在属调中出现了副部的一个主题。在其中起重要作用的还有其他一些乐思以及第一主题第三小节的节奏。钢琴初次进入时，奏出了主题的一个变形。副部的感情变化多端，引人入胜。一支优美流畅的旋律引向刚才已在全奏中出现过的有特色的主题。进而出现一个稍活泼的经过句，最后呈示部以回忆全奏而告结束。展开部相当短，其第一部分受例16第3小节那个严峻的节奏所支配。但终于出现了一个很感人的间歇性段落；和声进行渐趋缓慢，引出了神秘的半音化段落，再现第一主题的感觉似乎它是从一条地道里突然钻出来似的。

类似的进程与《♭E大调交响曲》(K543)第一乐章中的相应之处并无二致。只是在K543中似乎到最后才灵机一动，给人以悄然而又偶然一掠而过之感；而在K 449中的相应之处则比K 543更富于戏剧性。除了在颤音下方出现了明显的中断收束以外，再现部都是很正规的；在这个中断收束之后，音乐又回到c小调上的主题，它是在全奏以后的首次再现，因而给人的印象很深刻。与此类似，莫扎特所写的华彩乐段，也没有引用主要主题，而只是回顾了曾在曲首全奏及在呈示部中出现过，而此后再未露面的一个有力的乐句。这里，我们一如既往地再次看到莫扎特是何等善于巧选时机以引进乐思的。还看到他在运用协奏曲这一体裁时又是何等的浑洒自如！

接着出现的小行板乐章使人感到特别亲切。这个乐章的

织体丰富，其转调的范围之广，预示了舒柏特的音乐。其曲式难以确定；也许可以认为它介于奏鸣曲式和回旋曲式之间。从容不迫而极富表情的主要主题先由乐队奏出；然后再由钢琴奏出，最后进入F大调（即属调）上的颇为精致的第二主题。稍后，这个第二主题进到远关系的♭A大调使人觉得意外。在♭A大调中，被截短了的第一主题分别由钢琴和乐队奏出。然后再转到♭E大调，再现了第二主题，嗣后又进到另一动人的段落，这个段落萦回曲折地把音乐再带回主调。

例17



然后是再现部，它有两个主要主题都在♭B大调上；与以前不同，这次不由钢琴、而由乐队奏出第二主要主题。最后出现尾声，它是根据第一主题中的一些乐句写成的、而这个第一主题在它初现以后，迄未再现，而是特意巧妙地留给最后的阶段使用。诠释者们对此乐章的看法互异：格德尔斯通教

授①认为它，“安详而坦率”，而爱因斯坦②则认为它缺乏悲怆与动情之处。但至少有一位名叫布洛姆的音乐家认为那是一种“烦恼的美感”，③我以为更为贴切。在它那平顺的外表下有一股不平静的潜流，这与第一乐章中既踌躇不定而又独立不倚的气质正相契合。这个乐章是一气呵成的，其中正式的终止较通常的为少。我们知道，曲式中的终止是听众所熟悉的“界标”。而这种不突出“界标”的倾向极大地预示了十九世纪的音乐。

末乐章是莫扎特最有独创性的乐章之一，象许多别的乐章一样，它显示了莫扎特在运用回旋曲式方面的非凡才能。在早期的回旋曲中，段落最为分明；但在这里，“界标”却象在小行板乐章里那样被巧妙地掩盖了起来，而音乐的高度组织性却与第一乐章相似。它以全奏开始，在其中呈示了两个主要主题。第一主要主题的旋律线有鲜明的特色；第二主要主题的性格上较柔和，而且几乎再也不出现了。几年以后，莫扎特还把这个第二主要主题用在《D大调钢琴奏鸣曲》(K576)的末乐章里。钢琴奏出第一主题后不久，它就把本身的一个活泼的变奏转成了伴奏。第一插部由在属调中的第二主题开始，但稍后即出现第一主题的最初两个小节，似乎想插入一首赋格。然而恰在此时，稍稍华丽的钢琴却打断了它的进行。

---

① 格德尔斯通：前引书。—原注

② 阿尔弗雷德·爱因斯坦（Alfred Einstein)；《莫扎特的性格与作品》(纽约和牛津，1945年版)。—原注

③ 埃里克·布洛姆：《莫扎特》(伦敦，1935年版)。—原注
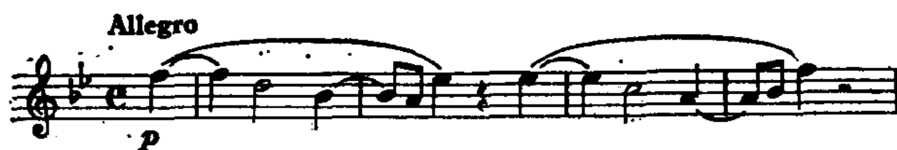
直到近乎这个插部的尾部，我们曾不止一次地听到了一个采用切分节奏的、意外恬静的小节；它预示了后来将要出现的一个奇怪而神秘的段落。第一主题作了正规的再现，这一次是由另一个变奏来作为伴奏的。第二插部开始在一个活泼的c小调主题上，也许它就是贝多芬在写《“悲怆”奏鸣曲》中那首回旋曲的尾声时所涌现的乐思。但稍后即出现那无法遏制的第一主题的开始部分，它仍在c小调中，这一次赋格式织体得以酣畅淋漓地一泻而下，而钢琴则奏出了由八分音符构成的活泼的速奏性段落，它与主题颀长的轮廓形成了强烈的对比。

在第一主题下一次再现之前，那个对位旋律终于让位于一个很动人的由持续的延留音所构成的段落。钢琴立刻用分解八度奏出了第一主题，其背景则是由乐队奏出该主题的原型。第二插部的开始乐句接着在主调中出现，引向对于第一插部的各种成份所作的回忆。不过，在上述回忆中，并没有包含第二主要主题，它是在已被遗忘了的时刻才出现的。但那神秘的切分小节却在音乐上投射了一层比以前更为忧郁得多的阴影。我们还在一瞬间接触到了关系很远的♭d小调。莫扎特在显示了他变化主题的杰出才能以后，就把第一和第二主题安排在6/8拍子中。这种写法令人惊叹。它与贝多芬在《c小调第三钢琴协奏曲》中所用的手法颇为相似。至此，音乐已发挥得淋漓尽至了，然后经过钢琴与乐队之间几小节迷人而带些怀旧的对话后，全曲即走向结束。活泼的对位化写法，回顾了K 175的末乐章，但一如人们所料想的是，在这里，对位化写法与织体的关系却更为紧密得多。此后，莫扎

特在协奏曲中，再也没有用过规模这样小的乐队；其实，在这首协奏曲中，甚至连管乐部分都是可以省略的。虽然如此，就这首协奏曲的内容和想象力来说，却完全是一首非常优秀的作品，是应该更经常演奏的。

《♭B大调协奏曲》(K450)是一首性格迥然不同的作品。它的钢琴部分更为辉煌和严谨，虽然所用的乐队规模较大，但织体却并不复杂，总的风格也更温文尔雅。开始是管乐与弦乐之间的对话，随即就使我们感觉到了乐曲的上述特点。接着在全奏中又出现了几个乐思；以及一段例行仪式的音乐和一支非常优美而单纯的旋律。

例18



这支旋律初现时的织体是简单的，而在重复时则配上了一支流畅的对位旋律，然后出现了一个可以经常在曼海姆乐派作曲家们的交响曲中见到的那种活泼的“渐强”(Crescendo)。最后，用简洁嬉戏的终止式乐句结束了全奏，接着钢琴在一些断开的和弦上奏出了一个精致的装饰性段落。然后逐步过渡到第一主题，从而开始了呈示部。莫扎特按照常规也在此处用了许多惊人之笔。假如把例18的这支旋律作为副部的主要主题，似也同样理想。但莫扎特并不用它，而是用了一支更为华丽的旋律。稍后出现了取自全奏的一些段落，终止性乐句被简洁地转变为由钢琴奏出的快速的半音化音型。这个

音型支配了展开部的第一部分。但象在K 449中那样，终于演变为非主题化的音乐，其和声进行也明显地开阔而又细致。但上述两个乐章第一主题实际上的再现是颇不相同的。在K 449中，我们已经看到，第一主题是在神秘的半音化段落之后突然浮现的；而此曲的第一主题的再现，则是先在一个颤音的下方，然后又在这个颤音的上方，作了精心准备的。再现部中最引人注意的片段，是例18那支旋律的再现，这次再现，其伴奏部分比以前更为丰满。取自全奏的激动人心的曼海姆式“渐强”把音乐引至华彩乐段。莫扎特本人所写的华彩乐段照例是很简洁的；它并没有采用第一主题，但却很巧妙地引用了例18的那支旋律。在最后几小节中回忆了那些断开的和弦，我们还记得：钢琴就是在其上方初次进入的。不过，象在K 413的第一乐章末尾一个相似的段落中的情况那样，这次钢琴并未出现，且那些断开的和弦也全被抹去了。

我们已经提过，独奏乐器和乐队的合作激发了莫扎特创作主题的能力。这种合作同样也激发了他运用变奏曲式的才华。撇开那首比较次要的回旋曲(K 382)不谈，K450的慢乐章是莫扎特在协奏曲中第一次运用变奏曲式。在情绪上，这组变奏虽然比后来的三组变奏远为统一，但却并非使用逐个音符重复的手法。连主题的两个乐节也是先由弦乐器奏出，然后再由钢琴作略带变化的重复的。在接着出现的两个变奏中，两个乐节在重复时作了类似的变化，因此，它们实际上一共是四个乐节。这个乐章以短小而精致的尾声结束。尽管这些变奏，在谱面上看似乎比较复杂，但是它们与主题的轮

廓还是关系紧密的；只是有时在和声上，确还有些意外的特点。钢琴部分中越来越精致的音型写法，并未扰乱着安静沉思的音乐，这个乐章之所以有以上的气质，首先得益于主题本身那种动人而内在的美感。以管乐部分的长音和钢琴部分华丽的琶音进行为背景的拨弦手法，效果显然生动如画，而音乐中洋溢着的丽质，则预示了贝多芬的一些慢乐章，特别是《c 小调钢琴协奏曲》中的广板乐章。

这首协奏曲的管乐部分，原来已包含了双簧管、圆号和大管；在末乐章里，莫扎特又加用了一支长笛。加用长笛后很有效果，因为与这个乐章活泼的性格非常相称。莫扎特先后写了三个用♭B 大调、6/8 拍子的协奏曲末乐章。这是最先写的一个，它没有 K 456 末乐章的那种创新精神，也没有 K 595 末乐章的那种精致性，但却充满了引人入胜的欢乐情绪。象莫扎特的大多数回旋曲一样，它有好几个主题，其中的两个主题，似乎还与键盘乐器技巧的高度发挥有密切的联系。第一插部中有一个半音化的、爬行的主题。它应用了一些艰难的两手交叉的演奏技巧。第二插部中则有一个性格较为外向的主题。它也应用了同样的技巧，但不及前者所用的精致。还有几个地方出现了神气活现的狩猎信号，那是对于前一年所写的《圆号协奏曲》的回忆。但是，这个乐章最显著的特点则是把主要主题作独到的处理：

例 19



它的节奏明显易记，但如用得过分，就会让人厌烦。但在莫扎特的笔下这样的问题是不会发生的。第 4 小节和声中的那个♭A是迷人的点睛之笔；在第一插部之后主题再现时，以及在插部之后的所有场合，第 2 小节末的八分音符 F 都升高了半音。第一乐句支配了第二插部的后半部分。第一乐句在反复的和弦上方的♭E大调中开始，触及了众多的调性，然后用一个奔腾的十六分音符① 段落，打断了一段对位式的辩论。上述十六分音符的段落逐渐消失；反复的和弦又出现了。从d小调的属和弦起，音乐不快不慢，静谧地转回 ♭B 大调。整个段落层次变化安排巧妙；处理短小的两小节乐句的手法，预示了贝多芬的"一杆子插到底"的风格，但仍具有基本上是莫扎特式的轻快特点。跟第一乐章里所有的细节相比，它也更接近于"发展"的传统概念。

末乐章临近结束处的狩猎信号是颇为重要的，它成为有10小节长的、完全建立在 ♭B 和弦上的段落的基础。这 10 小节多亏莫扎特指明要用"极弱"来演奏，否则，它必然会用喧闹的"渐强"来演奏到底的，那当然会令人大吃一惊。这首协奏曲一直很流行，这是并不奇怪的，因为它没有接触到莫扎特个性中较为暗淡、奇特的方面，而是显示了他那为人们所熟悉的迷人而雄辩的方面。
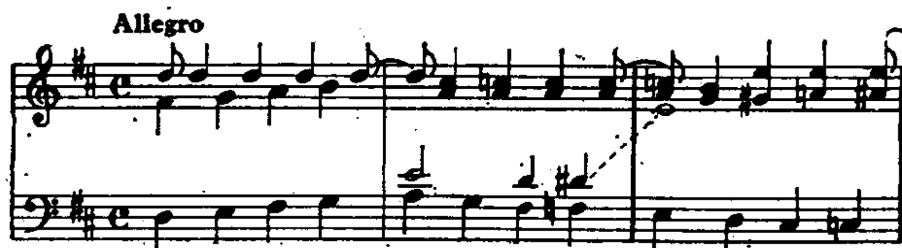
下一首《D大调协奏曲》(K451)在总的性格上跟前两首协奏曲迥然不同。它既没有显示出 K 449 中那种变化多端的想

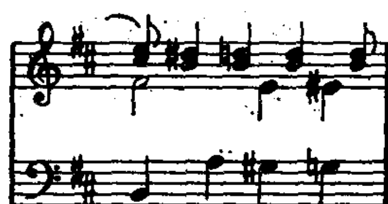
---

① 原文误作三十二分音符，从彼得版乐谱改。

象力，也没有显示出K 450中那种雅致的抒情性，但是，它的第一乐章强而有力。第二乐章充满了怀旧的魅力，情绪温柔。而它的末乐章虽然主题不够动人，但整个乐章却生气勃勃而给人以深刻印象。乐队编制包括长笛、双簧管、圆号、小号、鼓和弦乐器。第一乐章开头的浑厚的全奏充分发挥了上述乐器的作用。在第一小节中，我们又遇到了那个军乐性节奏，那是我们在解说《三架钢琴协奏曲》和K 415时所曾经提到过的。接着出现的是建立在主音持续音上方的欢欣鼓舞的段落。这种采用主音持续音的段落在曼海姆乐派交响曲第一乐章的呈示部的结束处，或后来在罗西尼序曲的结束处是经常可以见到的，不过在那些作品里不象在这一乐章中如此罕见地提前出现。多次出现活泼的带有附点节奏的下行音阶，强调了整个乐章那种充满活力的性格，就莫扎特说来，整个乐章一反常规地没有多少抒情的形象；最为类似的一个段落是一支愉快的对话式的短小旋律，它是副部的一部分，也是对于《小提琴和中提琴交响协奏曲》第一乐章里的一个主题的回忆。另一个不平常的特点是全奏与呈示部之间紧密的一致性；这种一致性通常能在后面的音乐中找到，那是毫不奇怪的。在这个乐章里，最引人注意的主题可能是：

例 20
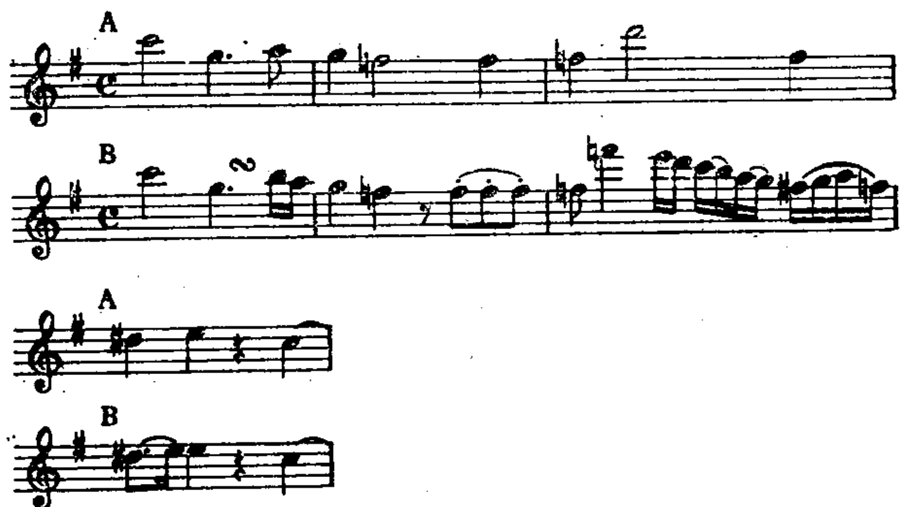




这个主题提供了一种鲜明的对比，这种对比是由主题的半音化和整个乐章几乎是一往无前的性格所形成的。钢琴奏出了开始主题那精心装饰过的变奏。而整个乐章对这一主题的通体写法是辉煌华丽的居多，而旋律化的写法较少。从整个乐章的篇幅看来，展开部显得太短；从显示部的最后阶段起，展开部就变得越来越有吸引力，但是常常变得主题不明显，但和声进行却照例变得更为宽广并更为深沉。再现部没有特别值得一提的新特征。不过，莫扎特所写的华彩乐段却是很优美的，尤以在一个全新的背景上，在引入例 20 的时刻为然。这整个乐章可能引起某些音乐爱好者们的称赞，但并不惹他们喜欢，这主要是由于其中缺乏那种莫扎特所特有的旋律魅力。但其结构从较为传统的标准来衡量，则是设计得很出色的。音乐中还有一种强烈和不可抗拒的逻辑力量，这更是贝多芬的典型特征，而不是莫扎特的典型特征了。

另一方面，关于慢乐章的原作者问题，毋庸置疑是莫扎特写的。主要主题柔和的半音化性格尤有特点。它是用简单的 ABACA 回旋曲式写的，主要主题每次重复时都带有细微的变化——这是就织体、而不是就旋律的装饰来说的。在如此内在的乐章里恐怕不宜于作旋律的装饰。第一插部在属调中：这里的乐句比主要主题中的那些乐句为短。将近插部的

末尾，它们变得更为华丽，因而有较为紧凑的印象。在平行小调中开始的第二插部起初也是建立在短小的乐句上，但是，一个到C大调的及时转调引出了一支由独奏者奏出的宽广的、伴奏很简单的旋律。莫扎特的姐姐曾认为这个段落的钢琴部分过于简单，因而莫扎特为她写了一个更为绚丽的变体：

例21



在莫扎特时代，上述经过装饰的变体在钢琴上演奏起来，自然更有效果。但如果纯粹从音乐的角度考虑，我们还是宁可采用莫扎特原来那种写法的。总而言之，那从容的和声进行还是赋予了整个段落一种令人惊异的宽广性。在主要主题最后一次再现之后，到达一个尾声。它回顾了第一插部中的一些乐句。这个乐章的配器尤其引人入胜：木管的突出造成了一种虚无缥渺的静谧感觉。每一主要主题的再现与逐步变化都安排得相当灵巧。这是莫扎特的回旋曲中常见的现象。第一次再现以前，只在两小节之内就简练完成了从属调到主调

的转调；第二次再现则有较多的悬念——由弦乐器奏出的四小节采用了编织优美的对位化织体，用一个由木管乐器奏出的下行段落来应答，接着，钢琴就在高音区从容地再现了主要主题。

如果说，这首协奏曲的第一乐章使我们联想到了贝多芬；那么，它的末乐章则强烈地使我们联想到另一位作曲家："海顿太多了，莫扎特太少了"，这是爱因斯坦所作的严肃评论。① 末乐章出现在特别内在的慢乐章之后，的确显得缺乏个性，但就其本身来说，却是一首活泼而动人的乐曲，其内含的持续不断的力量可与第一乐章相媲美。末乐章是用轮廓很清楚的回旋奏鸣曲式写的。在段落很分明的主要主题之后所出现的，是由空八度开始的生气勃勃的连接性段落。第一插部的主题是海顿式的，但当它在钢琴部分重复时，出现了几个更具莫扎特特点的变化装饰音。第一次是由乐队奏出（这是很例外的情况）的主要主题，并立刻作了再现，它的每两个乐节先由钢琴奏出，再由乐队奏出。中间插部的内容非常丰富：先是一个新的、完全莫扎特式的b小调主题，接着是在第一插部中出现过的那支旋律，但这一次是在小调中然后是一个很有吸引力的段落，在这个段落中（象在K450末乐章里一样），主要主题的最初两小节在返回主调之前，从容地触及几个远关系调。在主要主题带变化的再现以及在主调中的第一主题的再现之后，有一个3/8拍子的尾声，它是由

① 爱因斯坦，前引书。——原注。

主要主题和第一插部的主题所构成的。在上述两个主题之间，还出现了一个新的乐思。正是这个新乐思在生气勃勃的最后几小节中，出人意外地结束了全曲。如果说，K451不是立刻能吸引人的钢琴协奏曲之一，那它总还是一首充满力量而又有意趣的作品，是值得广为介绍的。

至于那首《G大调协奏曲》(K 453)，则似乎是一首包罗万象的作品。无论对于一般听众，还是对于音乐行家，它都有同样的吸引力。我们曾经提到过K451开始几小节的节奏现象，现在如果我们再来看看在这段时期莫扎特怎样热衷于上述节奏，那一定是很有趣的。这是一种宜于在许多四拍子的第一乐章里用作背景、而由铜管乐器奏出的节奏。但是在莫扎特连续写作的四首钢琴协奏曲中，它的作用却并不止这些，而已经是作为第一主题的一个部分了：

例22

(a) Allegro

(b) Allegro

(c) Allegro vivace

(d) Allegro

然而就其总的性格说来，四个第一乐章彼此是很不相同的：K451 的第一乐章粗犷有力，K453 的第一乐章柔和而内在，其他两个第一乐章则变化无常而又很活泼，有时还带有一种喜剧意味。在K453中，例 22b 并没有发挥特别重要的作用，因为它虽然给人造成了直接的印象，却只是许多主题中的一个主题而已。全奏照例包含了许多乐思。由木管乐器奏出的跳进音型把音乐引向一支沉思而感人的旋律，这支旋律后来终于在副部中发挥了重要的作用。出现了一个简短而有戏剧性的、到远关系调的突然转调，它预示了后来在展开部中出现的一些值得注意的转调，还出现了一个很有特点的乐句，其中包含了一个出现在主音持续音上方的尖锐的不协和经过音。上述这些段落都是直到再现部之后才再度出现的。独奏者奏出第一主题，接着，副部终于开始了，所用的材料是在全奏中没有听到过的一支很优美的旋律。但以前出现过的沉思性主题和其他几个乐思又再度出现了，当然是全在属调中。给人印象很深刻的展开部，似乎是完全非主题化的，但是，在它的最初阶段出现了一个包含四个四分音符的乐句，这个乐句正如托维所指出的那样，① 可能是跟四个“非连奏的”(defached)的八分音符有联系的，我们记得，那些八分音符前此曾在全奏中神秘地在 ^{b}E 大调的转调处出现过。经过引人注目的到 c 小调的转调，引出了一个崭新的乐句，从而把音乐逐渐带回再现部。

① 唐纳德·托维：《音乐分析随笔》，第三卷（牛津 1936 年版）。——原注

莫扎特给这一乐章写了两个华彩乐段，但两者各有所长，难定取舍。虽然第一个华彩乐段略欠华丽，但是也许更为感人。接着出现的是从开始的全奏以来再未听到的段落。在这个乐章的前一段落中有初现的跳进音型，然后又生气勃勃地在该乐章的最后几小节再现了。

行板乐章采用C大调，从K414以来，这是莫扎特第一次用全奏开始的完全的奏鸣曲式。听到第一乐句的末尾，我们就能感觉到它那不同寻常的特点了。接着是一个停顿；这立刻就使人想起歌剧中“拔萃曲”(scena)的那种情调。接着又出现了一系列的乐思，它们最后汇成了副部。第一乐思是由木管奏出的一段对话，回忆了《D大调两架钢琴奏鸣曲》行板乐章里的一个段落。往下是一个较为有力的乐句，这个乐句是直到再现部才重现的。最后，则是几小节极优美而又悲怆的音乐，其中的大小调式浑为一体的写法简直与舒柏特的写法相去无几。钢琴奏出了第一主题，但经过五小节以后，这个主题又陷于停顿了。

副部以g小调的热情的新主题开始，这个主题在停顿之后出现，造成了令人惊叹的效果。木管乐器的对话和大小调乐句都在属调中出现。而展开部也是用在属调中的第一主题开始。在按常规停顿之后，钢琴在d小调中进入，然后通过一串引人注目的连锁转调，转入越来越远的调，直到♯c小调才稍事稳定下来。从这个忧郁的段落返回原调时，虽只用了四小节，但因转调，不但目的性明确，毫无犹豫惊慌之感，所以转得迅速麻利。

在再现部中，原来在副部开始突然出现的g小调，现在变成了$^\flat$E大调，在停顿之后的音响显得更有戏剧性了。在木管乐器的对话之后，出现了一个在呈示部中被省略的有力的乐句。在华彩乐段之后，第一主题最后重现一次，这一次跟以前不同的是没有接着出现停顿。不论在旋律中还是在和声中都有一些精致的半音化特点。

最后，这个乐章用大-小调乐句作了优美的润色。在不久以前所写的协奏曲的慢乐章中，K449的慢乐章与这个乐章最为近似，但是这首《G大调协奏曲》的行板乐章，却比K449的慢乐章在力量和感情幅度上都更大。事实上，它是莫扎特所有慢乐章中最有创造性的、感情最深刻的乐章之一。

我们已经提到过，莫扎特在他的歌剧中表现了惊人的塑造人物的能力。正是这种能力，同他内在的人道精神和高尚的情趣相结合，使他在这首内省性的慢乐章之后，又能续上一组轻松愉快的变奏。主题强烈地使人联想起巴巴基诺，①不过，主题后半部分的第三和第四小节却隐约地闪现了更精致和更敏感的莫扎特式的风格。而当钢琴奏出第一变奏时，乡村风味的痕迹也就完全消失了。以后每个变奏中的一半都有带变化的重复，象在K450中的一样。在第二变奏中，主题的旋律没有变化，先由乐队奏出，后由钢琴重复。在第三变奏中，木管奏出的问话，由钢琴奏出的一个雅致而流动的段落来应答。g小调的第四变奏跟其余的变奏形成了明显的对

---

① 歌剧《魔笛》中的一个角色。

比。乐队部分与钢琴部分都有一种忧郁的情绪，前者是严峻而迷茫的，尤以后半部分为然；而后者则是较为激动的。在第五变奏中，乐队和钢琴部分都恢复了它们的元气，乐队部分兴高采烈，而钢琴部分则颇为雅致而亲切。但接着就出现了织体优美的几小节，把音乐导入半收束。

终曲本身就好象是一个完整的乐章。它令人精神振作，明显地感到那种离奇而兴奋的气氛，简直是意大利喜歌剧的特色。起初，乐队部分支配了这个场面，后来，钢琴部分也不甘示弱而变得越来越滔滔不绝了。一个简短而神秘的间歇性段落出现了两次，好象是在短暂地回顾第四变奏的忧郁情调。最开始所出现的主题原型似乎已被遗忘得一干二净了，然而到中途时，它却用急速的步伐一跃而入，而在行将结束的地方，它又以一个缩短了的变形，与管乐部分的间插性段落同时出现。这首协奏曲最后以钢琴与乐队之间几小节活泼而机智的辩论结束。在莫扎特的作品中，含有感情范围如此之广的乐曲是很少见的；第一乐章的亲切、温暖，慢乐章的深刻与紧张，以及末乐章的喜剧性，构成了一个完满的整体。作曲家没有用小号和鼓，考虑到与这首作品总的内在性质颇不相称。乐队编制与K450的一样，但长笛在三个乐章中都使用了。整个作品的音色极其美丽而迷人。

《♭B大调协奏曲》(K456)。总的说来，对此曲评价较低，演出也较少；它没有《G大调协奏曲》那么温柔与丰富。除慢乐章以外，它给人的第一印象似乎是一首微不足道而且肤浅的乐曲。但在它那欢乐的背后，其实际也含有变化繁多的想

象力，这一点可从开始的全奏中感觉出来。在我们已经引证过的那个开始主题(例 22C)以后，出现了一个活力饱满的乐思。随之就是一个出人意外的间歇把音乐引向 ♭b 小调中的收束。这个收束和接着由木管乐器奏出的活泼的短小旋律，表明是呈示部中副部的一部分。在全奏行将结束时，出现了轻松愉快的号角声，这个号角声在展开部中发挥了非常重要的作用。象在《G 大调协奏曲》中那样，独奏者奏出了主要主题，然后呈示部就以大致相同的轮廓继续下去。用来开始副部的，是一个从未露面的、由钢琴奏出的新主题。这是一种常用的手法。接着出现了那个神秘的 ♭b 小调段落，但这次是在 f 小调中，这个段落由于被钢琴的琶音环绕着，因而给人的印象更加深刻。

这里的展开部与《G 大调协奏曲》第一乐章的展开部不同，它缺乏后者那种极度的宽广性。钢琴部分以花饰的抒情风格开始，但不久以后就让位给一个织体轻快的段落了。在这个段落中，例 22C 是由弦乐器和钢琴部分来伴随的，弦乐器奏出一些分离的(detached)音，而钢琴则作音阶进行。但那种比较抒情的气质又出现了，而当钢琴奏出由弦乐部分的几个延留和弦所支持的琶音时，就立刻产生了一种悬而不决的感觉。此时主要主题的再现显然已经迫近了。但在主题再现之前，却出现了一种神秘的半音化写法，它与 K449 第一乐章里相应的段落极为相似。再现部相当正规，其最后几小节与开始的全奏中的最后几小节完全相同。莫扎特为这个乐章写了两个华彩乐段，比较起来，第二个也许更有趣味，不

过，两者都包含了一些很有特点的笔触。

慢乐章是一组变奏，其总的设计在许多方面都跟《G 大调协奏曲》末乐章的那组变奏相似。如把两组变奏相提并论，我们就会发现：第一变奏都是带有精致伴奏的钢琴独奏；接下去的三个都是复变奏，在带变化的重复中，钢琴部分发挥了更重要的作用。但在情调上，两组变奏却是迥然不同的。K456 中的这一组，采用的是 g 小调，充满了哀歌般的忧郁性，那是莫扎特采用 g 小调所写的音乐的特点。K456 的主题本身，就比 K450 和 K453 的都要复杂得多；但它与不久以后所写的《A 大调弦乐四重奏》（K464）中的那个主题却有着较多的共同点。两个主题的每个乐句都在小节的中途开始，而它们的织体较之通常在变奏的主题中所出现的，又都含有更为精致的细节。在四重奏的乐章里，变奏中充满了新颖而引人入胜的旋律创作；而在协奏曲中，则主题的旋律显得更为重要，但在带变化的重复中，由于应用了一些精致的装饰法，主题的旋律就显得不很突出了。在第三变奏中，愤怒的乐队部分和沉思的钢琴部分形成了强烈的对比；钢琴在低音反奏出的最后几小节，给人的印象非常深刻。G 大调第四变奏是最自由且优美；根据音乐的前后关系，它有一种深沉怀旧的效果，这种效果预示了舒柏特《“死神与少女”四重奏》慢乐章里一个类似的片段。

在最后一个变奏中不用重复，主题的旋律由乐队奏出，钢琴则提供一个疾风暴雨般的背景。主题最初四个音的节奏支配了尾声，这种节奏几乎以一种催眠术般的持久性从一件乐

器转移到另一件乐器。大小调之间的交替再一次预示了舒柏特的音乐。我们已强调指出过，在主题最初几小节跟《费加罗》中“巴巴林那之歌”最初几小节之间有着表面上的相似性。但主题的一般气质无疑要更近于《魔笛》中 g 小调咏叹调，这是帕米娜所唱的一段极为动人的音乐。

这首协奏曲的末乐章与 K450 的末乐章明显相似。K450 的一个副题中曾经暗示了一点狩猎信号；而在 K456 的主要主题中，这个狩猎信号更加显著，甚至涨漫于整个乐章之中。乐曲在欢乐中略欠文雅和高贵，对于辉煌、精致的键盘乐器写法也注意得不多。在中央插部中才表现出徬徨般的想象力。这是一首回旋奏鸣曲，乐思丰富。第一插部以一个愉快流利的转调主题开始，它从容不迫地转入属调。在属调中，出现了一支新的、也很活泼的旋律，此处的交错节奏，给这支旋律披上明显的喜剧性特点。主要主题正规地作了再现，把音乐引向很不寻常的第二插部。音乐转到了远关系调 b 小调；木管部分从 6/8 拍子变成了 2/4 拍子，但是，钢琴却仍用原来的 6/8 拍子奏出琶音进行。然后，钢琴部分也改用 2/4 拍子奏出了一支新旋律。在莫扎特过去所写的音乐中，最后一次使用这种混合拍子记号，是在写于几年前的《双簧管四重奏》的最后乐章里。其中有一处，双簧管部分用 4/4 拍子，而弦乐部分却仍用 6/8 拍子。从一个远关系调返回原调常常比从原调转到远关系调需要更长的时间；这里所用的方法是宽广而从容的，但并不是引向主要主题，却是引向转调的段落。第一插部在主调中作再现以后，主要主题作了最后一次的再

现，然后，这个乐章就以干净利落的方式结束。

我们再来简略地回顾一下整首协奏曲：行板乐章当然最引人注意，但是首尾两个乐章，除了它们所提供的生动对比以外，在它们的活泼和迷人之中，确实还隐藏着更多的内容，而这些内容却并不是一下子就能感觉得到的。正如格德尔斯通①所说的那样，就写作时间上来说，最接近这首协奏曲的是那首激烈而热情的《c小调钢琴奏鸣曲》，这是颇为耐人寻味的看法。它不但说明莫扎特天才的广度，并提示我们：他和贝多芬一样，都特别爱在一个短时期内写作两首性质迥然不同的作品。

就1784年所写的几首钢琴协奏曲来说，以《F大调协奏曲》(K459)最为热情，它还是一首几乎在其中找不到莫扎特个性中较为忧郁方面的作品。连第二乐章也标记了“小快板”，而首尾两个乐章则以情绪欢乐和技巧丰富两者的满意结合为其特征。在第一乐章里，最初的那支旋律清晰而方整，以例22d作为开始，造成了一种无拘无束的气氛。这个乐章，虽然是莫扎特所写的最长的、结构最紧密的第一乐章之一，但是却缺乏K503第一乐章的那种雄伟气概。全奏中包含了常见的一系列乐思，其中有两个乐思，一直到这个乐章的最后阶段才重新出现。但副部中最鲜明的主题保留给了独奏者，让他在呈示部中奏出。这是很常见的作法。

这一乐章是莫扎特用更富于创新精神写成的，他写了一

---

① 格德尔斯通：前引书。——原注

支愉快的转调旋律，但只出现了一次就被弃置不用了。但当音乐继续下去时，我们就越来越感到，主要主题才是本乐章设计中最为重要的成分。在整个副部中，主要主题在变化繁复的和声背景上出现了多次。我们已经看到，莫扎特在写一首钢琴协奏曲第一乐章的展开部时，他的写作步骤是人们根本无法预料的；有时他觉得无需限用已有的材料。在K459第一乐章的呈示部中，他已把主要主题发挥甚多，及至展开部时，即使他对主要主题有所忽视，人们也不会见怪的。但他仍使主要主题变得越来越突出，它先以很长的模进形式出现，背景则是钢琴奏出的八分音符三连音，接着又以与钢琴部分激烈辩论的方式出现。在几小节的经过句以后，主题又再度出现，并把音乐有力地从d小调转回到F大调，为进入再现部作了准备。展开部中有些有趣的变化，这些变化是由一个从全奏以后还一直没有听到过的主题的再现所造成的。在这个乐章的华彩乐段中，莫扎特以娴熟的技巧用进了各个不同的主题，其中取材于主要主题的部分特别引人入胜；它也可能启发了贝多芬创作《G大调协奏曲》中那个最美好的主题。

在中间乐章使用象小快板这样快的速度，是并不常见的；但海顿在他的《G大调四重奏》（作品54之1）的慢乐章（也是C大调的）里也曾经这样用过。这两个都用6/8拍子的乐章，颇为相似，只是海顿的那个乐章里的和声暗淡得出奇罢了。莫扎特在主题中的乐句构成方法是不同寻常的：

例23



它很诱人，并与本乐章闲适从容的情调吻合。它是用没有展开部的奏鸣曲式写的。但开始的全奏却包含了一些以后不再出现但却富于表情的音乐；这一点提示我们：在莫扎特的思想中原来可能有过一个更为精密的计划。钢琴奏出了装饰优美的主要主题，但立刻就把音乐引到重要的副部。颇为出人意外的是，莫扎特不用新的主题来作为副部的开始，却引入一段根据主要主题的变体所写的，由长笛、大管和钢琴奏出的愉快对话。类似的手法是海顿所常用的。在这一段音乐以后，第一双簧管就和长笛分担了一支g小调的新旋律；接着钢琴部分加以重复，然后音乐就在深沉的悲怆情绪中进行下去。这种悲怆情绪与其余部分那种明朗的、田园诗般的情绪所形成的对比是特别动人的。但大调很快就重新出现了，接着一个优美的段落把音乐引入再现部。

在再现部中，那一开始由乐队奏出的段落被略去了；第一主题也作了一些改变，而副部开端的对位式对话织体则比以前精致得多。这一次，参加对话的是第一双簧管，而不是原来的长笛了。为了适应乐器的音域，对哀怨的小调段落也作了一些改变。在整个这一乐章中，木管部分写得特别细腻，而在尾声中，它们之间还以音阶式的段落愉快地互相问答，其手法与《费加罗》中苏珊娜所唱的“来吧，莫迟疑”的最

后几小节所用的手法非常相似。这种类似小夜曲的情绪，在莫扎特此后的协奏曲中再也没有出现过；在他后来的器乐作品中，与此最为近似的是《"布拉格"交响曲》的慢乐章。但是在歌剧中却可以找到几个实例，说明目前这个惹人喜爱的小快板乐章很可能曾为这些歌剧提供了灵感。

这首协奏曲的末乐章在富于活力方面可与第一乐章相媲美，而且它又是莫扎特所写的技巧最为辉煌的作品之一。象在K175和K449的末乐章里那样，莫扎特也使对位与和声的因素同时存在于本乐章之中，并取得了光辉的成就。本乐章的结构基本上是回旋奏鸣曲式。它以一段活泼的对话开始，其中先由钢琴、再由乐队奏出很轻快的主要主题的两个乐节。接着出现了长长的乐队全奏，起初它包含了一个根据新主题写成的生气勃勃的赋格段，后来又在主调中先现了第一主题的一个变体，这个变体结果成了第一插部的一个重要特征，继之又包含了一个较为平静的结束性主题，于此乐章临近结束处才再度出现。钢琴再次进入，奏出一支愉快的新旋律，但颇为使人失望的是它再也不出现了。第一插部包含了我们已经说过的第一主题的变体，还包含了一支颇有海顿风味的非常轻快的新旋律：

例24



它也包含了那个赋格式主题，但织体却略欠赋格化。在主要主题的再现之后，第二插部在一个较长的d小调赋格段中突

然出现。这里，原来的赋格式主题和主要主题的最初几小节被用作主题和对题，产生了兴高采烈的效果。最后，那种用对位手法掀起的激动感被减弱了，但却丝毫没有不调和的感觉，于是又出现了第一插部。直到华彩乐段之后，第一主题才再度出现。莫扎特所写的这个华彩乐段可以被认为是非常活泼而又感人至深的华彩乐段的典范。第一主题的最后一次再现是以具有新特点的三连音来作为伴奏的，但它很快就让位给安静的结束性主题，我们记得，上一次它是出现在开始的全奏末尾。最后，这个乐章以钢琴与乐队之间活泼的交替结束。总的说来，这首协奏曲在情绪上是非常统一的。显然，莫扎特实质上是把这首作品看成一出喜剧。他还感到，虽然沉思性的悔恨情绪出现在第二乐章里，却也适得其所，但类似K453或K488的慢乐章那种深有感触的慢乐章，却会与乐曲总的结构格格不入。然而就这首协奏曲的鲜明个性来说，它仍是一首当之无愧的杰作。这六首成一组的协奏曲是作曲家在1784年很短的时期里完成的，而有着强大生命力的这一首则是六首之中的光辉顶峰。
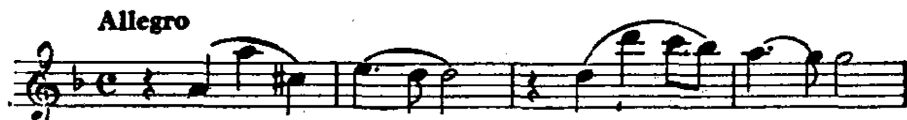
维也纳(1785—1791年)

1785年的三首协奏曲
(K466、K467、K482)

其后，莫扎特又写了八首协奏曲，其感情范围更为广泛。前三首写于1875年，三首中的第一首是《d小调协奏曲》(K 466)，它在情调上与以前所写的那些协奏曲都不相同。在同用d小调写的《弦乐四重奏》(K421)的开始的几小节中，也同样有着不祥预兆的阴暗情绪，但比之于协奏曲，这种情绪则更甚于在弦乐四重奏中，甚至已达到极端化的程度。当主要主题郁积着的紧张性走向明朗化的时候，第一个“forte”(“强”)就是一个重整旗鼓，振作精神的时刻。如果说，这里的音乐含有《唐·璜》的先兆，那么此刻我们也有理由说，它是由《伊多美纽》的某些部分，诸如爱列克特拉的d小调咏叹调之类发展而来的。这首协奏曲的全奏中较为安静的那些片段也同样给人以深刻的印象。其中一个很简单的主题的最初两小节是F大调的，但多次离调后，又立刻回到d小调。当它作为副部的一部分在呈示部中出现时，再又回到了F大

调。但却未在全奏中如此转调。在全奏末尾，还出现了动人而有特色的结束性段落，它为钢琴的进入做好了准备：

例 25



这是最纯粹的莫扎特式的抒情风格，但从这个乐章总的趋势来看，它显然没有较大的发展余地。不久，此乐章的第一主题作了再现，四小节以后，钢琴成为用十六分音符构成的激动的背景。最后，副部以我们刚才提到过的那个主题作为开端，这个主题引出一支前所未闻的，更为优美、更无拘束的旋律。它先由钢琴、接着又由木管奏出。但稍后即又回忆了开始的全奏部分，但这一次却落在大调中了，情绪是不安而又有活力的。最后，呈示部以终止性主题作为结束，象以前一样，它引向例25（在F大调中）。这标志了展开部的开始。展开部虽不太长，但却很重要。例 25 又出现了两次，一次在g小调，另一次在♭E大调，但总是被对开端部分的回忆所截短。

尔后出现了一个宽广的模进段，钢琴在其中奏出了激动的琶音，而那个在开始主题中起了很重要作用的严峻的四音音型，现在变得非常突出了。在一个延留性段落之后，再现部开始了。出人意外的是：副部竟以在全奏中初现的那个主题在F大调中开始；它这一次象初现时那样，依然要回到 d 小调。副部的其余部分一直在 d 小调中，音乐比以前远为忧郁；这个乐章的结束是安静而神秘的，给人留下了特别深刻
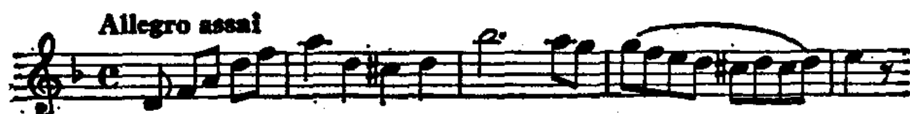
的印象。

第二乐章没有速度标记；只有“Romanze”（“浪漫曲”）这个标题，显然要求缓缓流动的速度。它的构造非常简单，若与一些组织程度较高的慢乐章相比，则它几乎显得很天真。本乐章的主要主题，就其优美的半音化风格来说，很富于莫扎特的特点。它从容地展开，频频由钢琴和乐队轮流奏出。第一插部是由钢琴奏出的一首“短歌”。它依旧在主调中，也无意造成什么生动的对比，但与主要主题相比，此插部的旋律性乐句就显得更为宽广，而和声进行也显得更为缜密，乐队则用反复的和弦奏出很简单的伴奏。音乐逐渐进入属调，此插部就以我们在第一部分末尾已经听到过的终止性段落作结。在主要主题的缩短再现以后，出现了一个在g小调中的、对比性更强的插部。钢琴在其中奏出了激动得滔滔不绝的三连音音流。这个音流当然给音乐增添了一种戏剧性因素，不然的话，这个乐章就会显得太平静了；演奏时，无须丝毫加快律动，就定能收到非常好的效果。莫扎特使用了巧妙的手法使音乐逐渐恢复到本乐章后部的平静情绪中去。在完整的主要主题末次出现以后，有一个单纯而诱人的尾声。象在莫扎特的许多慢乐章里那样，木管的写法尤有魅力。主要主题的丽质与第二插部中所提供的鲜明的对比，使这个乐章成为莫扎特钢琴协奏曲中最有立即感染力的乐章之一。固然，有些其他的慢乐章，也曾给人们留下了更深刻而长久的印象。

火一般的、富有活力的末乐章的宏伟气度，为第一乐章

比较暗淡的色调提供了必要的补充。开始的主题含有一种由上行的琶音带头所造成的巨大推动力。而那种上行琶音，则是传统的“曼海姆焰火”的一种精力充沛的变形：

例26



在钢琴奏出这个主题以后出现了很长的乐队全奏。全奏中有一个声势浩大的段落，意外的是，这个段落后来竟再也不露面了。乐曲以快速的反复音为背景，在属音持续音上方用卡农手法奏出了缓慢的半音阶上行；回答它的是在主音持续音上方的卡农式音阶下行。它所造成的印象是由一种不可抗拒的逻辑动力所坚定地支配的巨大力量。当这种迸发的过程完成以后，钢琴奏出一个优美的主题再次进入：

例27
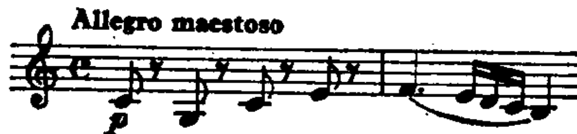


这个主题酷似例25所示的第一乐章的一个主题。稍顷，主要主题就将这个主题冲刷掉了，并使音乐显出它是一首回旋奏鸣曲的第一插部。它有两个互相对比的因素，一个是 f 小调的激动的主题，而另一个则是 F 大调的非常欢快的主题，只是后者有一些半音化的特点。在主要主题作了如人们所预期的再现以后，第二插部出现了。它实际上是一个展开部，有些方面酷似第一乐章的展开部；那个抒情的例 30 出现在各种不同的调中，但在各调中的持续时间都不长。

在这样的回旋曲中，莫扎特会按照怎样的次序来重新引入他的材料呢？这实在难以预料。这里，在中间插部之后出现的是第一插部的再现，但全都在d小调中。华彩乐段过后，第一主题再现，尔后即销声匿迹。D大调的尾声与第一插部中的第二主题有关，它出现了两次。接着，在音乐回忆了开始的全奏之后，又以不同的形式再现，最终由小号和圆号奏出一个愉快朴实的乐句而告一段落。这个乐句变得更引人注目，而本乐章就以预示《唐·璜》中最后那首六重唱的情绪结束。钢琴部分的最后几小节出人意外：它结束在一个未加解决的和弦上，好似悬在半空中。尽管使用了小号和鼓，但《d 小调协奏曲》的结束处，与前两首协奏曲的结束相比，手法显得不够丰富；它宁肯达到在紧张之余得以放松的目的，恰似后来贝多芬在《f 小调四重奏》(作品 95)的结束处用一种更为奇特、更难逆料的手法所处理的那样。次年，当莫扎特写《c 小调协奏曲》时，他在乐曲的那些最后阶段依旧保持了一种无法摆脱的忧郁情调。

《C大调协奏曲》(K467) 的第一乐章含有一种隆重的气氛，这也是莫扎特用C大调所写的其他作品的共同特点。悄然出现的、类似军乐的开始部分，与K 415 的开始部分颇为相似，但是，K 467 的第一乐章在结构上却有更大的说服力。在一开始的八小节中用了整个乐队。弦乐部分所陈述的主题由乐队的其余部分作了简洁的润色；小号和鼓这两件乐器的弱奏手法预示了后来的歌剧《魔笛》。主要主题的最初两小节极易辨认，假如把它用作低音或对位式模仿的材料，也

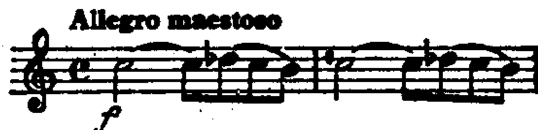
都能给人以深刻的印象：

例 28



全奏中含有两个乐思，它们直到再现部才重新露面；其中的一个是单调的队列行进式的，另一个则是古怪而严峻的：

例 29



在钢琴独奏进入之前，木管乐器奏出了一段漂亮的对话。当钢琴奏出了一些活泼的装饰性段落以后，第一主题再度出现；最初的四小节由弦乐器奏出，而已经在其上方奏出一个颤音的钢琴，此时则单独把这个乐句奏完。在进入副部的过程中，有一个经过性的乐思，在谱上看来，它立即使人联想起《g 小调交响曲》的开始部分，但在演奏中，由于协奏曲的速度显然要比交响曲的慢，所以这种相似程度，也就大为冲淡了。在副部中照例出现了一个由钢琴奏出的流动适度的主题，而副部是以我们曾经在全奏中听过的材料来结束的。展开部用新的乐思开始，它的第 2 小节使人回想起主要主题；但稍后它就为琶音所淹没，而展开部的主要部分所包含的那些段落，则是在莫扎特许多协奏曲第一乐章里的这一部分所经常出现的：即一个和声变换缓慢的、从容的模进，但伴随在由钢琴上出现的、快速的十六分音符所构成的段落伴随着。接着，是一定数量的持续的延留音，给人的印象深刻；然后就

开始了再现部。莫扎特略去了一些转调性的材料，还回忆了在全奏以后迄未出现的其他乐思。由于这个乐章总的宏伟性，因而显得它的最后几小节过于戏耍。弦乐器试图回忆主要主题，但似乎有些困难。
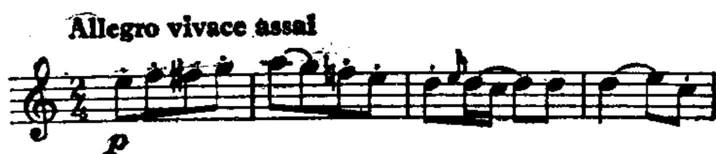
这首协奏曲的行板乐章是莫扎特所写的慢乐章中最有特性的乐章之一。它给人们总的印象是：在一个由三连音构成的背景上奏出一支宽广而几乎不间断的抒情性旋律。但在经过分析以后，却发现它原来是用奏鸣曲式写的。由于情绪非常连贯，以致曲式中的“界标”几乎不引人注意。自从 K 283 的慢乐章以来，这是第一次在弦乐器上加用弱音器；在开始的全奏中起初有几个三小节乐句的主要主题把音乐引向一个深深打动人心的、含有非常尖锐的不协和音的段落，最后，这个段落变成了第二主题，但其形式显得更为华丽。在短小的展开部以后，出现了一个悄静而激动的片段，这时，第一主题回到 ♭A 大调的再现部去，使用这个调是很出人意外的。

如果说，我们可以根据某些作品把莫扎特看成是十九世纪音乐的先驱的话，那么，本乐章就恰是一例。第二主题中的不协和音，生动地预示了舒曼的音乐，而把这些不协和音轻柔地溶入大调，则又同样生动地预示了舒柏特的音乐。乐句长度的变化赋予音乐一种如醉如痴地狂想的感觉，而由跳动的三连音所构成的背景被周期地从一种音色换成另一种音色的技巧，也是不露斧凿之痕的。除莫扎特以外，不论哪一位作曲家，是否能以六小节极其单纯的、几乎是孩子般天真

的音乐来结束这个朦胧而具有浪漫色彩的乐章，而且不带一点“突降法”的感觉，这是难以设想的。

这首协奏曲的末乐章与K 459的末乐章一样，也是一首活泼的2/4拍子的回旋奏鸣曲，但两个乐章在总的性格上却不甚相同。在F大调回旋曲中有较多的材料变化和较强的节奏动力，还有由赋格段所造成的特殊欢快情绪。K 467的末乐章则比较雅致。这只要一听它的主要主题也就信服了：

例30
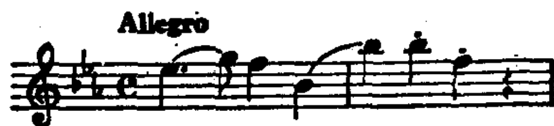


这个主题诱人的灵活性在于它的乐句总是开始在弱的小节上。在第一插部中有几个新的、吸引人的乐思，其中的一个活泼而富有节奏性，另一个则具有真正莫扎特式的半音化性格。但是，这个乐章里最引人注意的部分则是完全以主要主题为基础的中间插部。在一个到A大调的简洁的转调以后，中间插部以较为抒情的气质出现了；最初的$1\frac{1}{2}$小节终于与其余的部分分离而变成了一个激烈辩论的主题。在原型主题再现之前不久，出现了一个有意无意地回忆引自第一乐章的例29的段落。第一插部按照通常的方式再现，继而是辉煌的尾声，音乐最终以主要主题结束。这个末乐章虽然充满了愉快的情绪，但却没有达到前两个乐章那样的很高水平，而只是为精彩的行板乐章的圆满结局提供了一些特殊必要的东西。

写于1785年的第三首钢琴协奏曲，即《♭E大调协奏曲》

（K 482）是庞大而庄重的作品。以它配器丰富而多变著称。这首协奏曲特别柔美，原因是用单簧管代替了双簧管之故。在隆重的最初几小节以后所出现的一个段落，就使人们强烈地感到了上述那种柔美的性质。此时，长笛、两支单簧管和两支大管之间进行了愉快的对话。同时，小提琴奏出了一支对应旋律，而圆号则在构成收束时加入。此后不久，又出现了另一支旋律，它一听就能记住，因而莫扎特把它珍藏起来，一直等到再现部才让它重新露面：

例31



那个用来结束全奏的优美的终止性乐句，似乎想说明：开始的那种隆重气氛只不过是这个乐章的一个方面而已。在呈示部的那些较早阶段，莫扎特头脑里已有的乐思似乎超过他所需要的。钢琴部分开始的诱人的段落，此后再没有被直接地提到过，过后不久，（如同在 K 467 的第一乐章里那样）一个在属小调上的热情的主题也只出现了片刻，就再也听不到了。在上述两个段落中，主题是由上行八度音阶引入的，具有一种暂时令人吃惊的效果。但与后来的内容却似乎无甚联系。也许莫扎特本来是可以把这些经过性乐思用在华彩乐段中的。但是，在这两首作品中，可惜都没有留下华彩乐段。副部的主要主题非常简单。不过，当它以变化的形式重复时，却暗示了一种与钢琴部分初次进入的乐句的联系，但这也许只是带有偶然性的联系而已。在展开部中，它简短地出现了

一次。除此以外，展开部就完全是非主题化的了，其中钢琴以缓慢进行的和声为背景，奏出了几个快速的段落。在再现部中，正当我们期待着副部的主要主题时，却在配器上出现了一些很有效果的变化，以及一个以例 31 的扩展形式出现的欢愉的片段。

行板乐章有一些极为有趣的、而又不寻常的特点，其中最值得注意的也许是变化多端的音色设计。修长而优美的主要主题，由弦乐器奏出，小提琴加用了弱音器；接着，钢琴部分作了带变化的重复，而弦乐部分则提供了一个应时的背景。第一插部所用的乐器是木管和圆号；尔后钢琴和弦乐器奏出了主题，或更确切地说，奏出了主题的另一个变奏。在第二插部中，第一长笛和第一大管奏出了一段由弦乐部分作为支柱的二重奏；接着出现了另一个变奏，它是一段由乐队和钢琴所进行的对话，再出现的则是尾声了。

这首协奏曲总的设计已接近于二十世纪音乐中“乐队协奏曲”的概念。把回旋曲式和变奏曲式两者的因素结合起来是很不寻常的现象。主题本身因其节奏自由而颇为引人注意，在第一变奏中，由钢琴奏出很细腻的装饰成分，由于它出现在庄严的色调之后，因而也就显得特别动人。第一插部酷似几首管乐小夜曲中的某些细节，而其音响的内在的宏亮圆润，则展望了歌剧《大家都这样》中的二重唱“温柔的微风轻轻吹走飘扬的雪花”的乐队引子。第二变奏的厚实的织体与第二插部的优美性形成了很好的对比。但这个乐章里最引人注意的部分还是最后的那个变奏和尾声。在最后的变奏

中，正象在K 456的一个变奏中一样，钢琴部分对愤怒的乐队部分表示了温和的恳求。出现在严峻的颤音上方的一个新乐思，在尾声中发挥了重要的作用：

例32



这个乐思相当长，在将近结束的地方，取材于第一插部的一个原来显得强颜嬉笑的乐句，现在返回到c小调，情绪深沉忧郁。

愉快的末乐章把我们引回到现实中来，但优美的感情非常迷人。主要主题的活泼性格易使独奏者弹得过快，果真是这样处理的话，那就会减弱许多细节的效果，并会把由十六分音符所构成的段落变成一个徒有华表的八音盒。象在第一乐章里那样，莫扎特的头脑里也涌现出众多的乐思，这个末乐章比之快板乐章在情绪上虽然更为轻松愉快，但它至少在结构上却不是组织得很好的。这是一首回旋奏鸣曲，但规模大而松散。在主要主题与第一插部之间有两支都在主调上的副旋律。一支由第一单簧管奏出，这时，第二单簧管奏出愉快的、喃喃细语的伴奏；另一支则由钢琴奏出，其背景是几个分离的和弦。

第一插部的旋律也同样是很有吸引力的；在主要主题再现之后，音乐正拟进入c小调的第二插部中去，但它却改了进行的方向而停在♭A大调的属七和弦上了。这个段落给人以很深刻的印象。在♭A大调中，出现了一个标有“如歌的小

行板”的中间插部，有些方面还回忆了早期的《$^\flat$E 大调协奏曲》(K 271)末乐章里一个相似的段落。但那个段落的速度较慢，表情方式也更直率而鲜明。在这里，莫扎特又一次预先体验了《大家都这样》中的音乐。

象在刚才那个乐章里一样，引回 $^\flat$E 大调的段落在配器上也是很别致的。主要主题再现时，旋律稍有变化，当主要主题在第一插部再现之后作最末一次出现时，有些令人愉快的和声变化。莫扎特可能已有所感：一个如此简单的主题，如果过多地逐音重复，势必使人感到厌烦。两支副旋律都在尾声中作了再现；象刚才一样，第二副主题先是在几个分离的和弦上方，后在由木管奏出的长音和弦下方出现的，这几乎使它如入梦境。除了大量互相对比的乐思以外，这首协奏曲中最值得注意的特点是弥漫着闲适的风貌；格德尔斯通教授① 和 A. 海特·金② 都说它是“女王般的”，这也许是耐人寻味之词。

1786 年的三首协奏曲
(K488、K491、K503)

如果说，K 482 在某些方面是回顾了 K 271，那么，《A

① 格德尔斯通：前引书。——原注

② A. 海特·金 (A. Hyatt King)：《协奏曲》(哈蒙德沃思，1952 年版)。——原注

大调协奏曲》(K 488)与 K 414 的关系，就更为密切了。从第一、二两个乐章来看，情况尤其如此。因为它们都具有同样流畅的旋律性，但第二乐章要更富于沉思感。仍然是用单簧管替代了双簧管，而把小号和鼓去掉了。象在 K 414 中一样，继第一主题出现的，先是一个较有活力的段落，后是副部的主要主题，这样的主要主题，特别是在此后创作的协奏曲中，通常是留给钢琴在呈示部中奏出的。在带有不寻常的结束的全奏之后，呈示部接着出现，由于主题材料非常迷人，音乐情调也亲切而温暖，所以毫无单调之感。但此中却蕴藏着一处惊人之笔：全奏末尾的那个终止性乐句并未再现，而在呈示部的最后阶段的突然静止之后却招来了一支仍在属调中的非常美丽的新乐思，不知不觉地把音乐导入展开部：

例 33

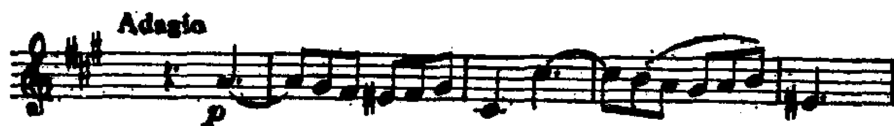


支配展开部的是新乐句，或更确切地说，是新乐句的节奏。它虽不时地被十六分音符的音型所打断，但却变得越发顽强，并使音乐多次转调。在再现部中，莫扎特把例 33 处理得更加多样化：例 33 初次出现时，曾先由弦乐奏出，再由钢琴作带变化的重复；此时则先由钢琴奏出，再由木管继续下去，同时钢琴奏出一个活泼的对位部分；在华彩乐段之前不久，例 33 也作了一次简短的再现。除了它那内在的美以外，在其每次露面前都有一个休止这一特点，也给人以特别深刻的印象。曾经有人批评莫扎特，认为这个乐章的华彩乐段过于短

小而纤细。但莫扎特想必是有过周密考虑的。他可能觉得：为这样一个抒情的乐章所写的华彩乐段中，如稍有夸张之处，就显得很不适宜。原来用以结束开始的全奏的终止性乐句在尾声中作了再现。然后，这个乐章就以简洁而无拘束的方式结束。

在手稿中，第二乐章一开头的标记是“慢板”，并不是象在后来的所有版本中那样，标记了“行板”。有趣的是，#f小调这个调性，无论是莫扎特，还是贝多芬，都只用过一次，而且都是用在极有感情深度的慢乐章里。莫扎特在写于十二年前的早期的《F大调钢琴奏鸣曲》(K 280)那个短小动人的慢板中，就已经预示了目前这个乐章的情绪，甚至还孕育了本乐章的主要主题。但到1786年，莫扎特的风格已经大大地发展了；他所思考的乐句更长也更有变化；而他所用的和声变得更丰富也更精致了。在贝多芬《♭B大调钢琴奏鸣曲》(作品106)的#f小调慢板乐章里，作曲家在主要主题中到G大调的精彩转调，可能是从莫扎特这个乐章的第9和第10小节得到启发的。在钢琴奏出了极为雅致的第一主题以后，乐队即奏出另一主题，后者更宽广并宜于作对位化处理：

例34



几个月以后，由于一种意外的巧合(几乎不能再巧了)，莫扎特又把这个主题用在《F大调钢琴二重奏》(K497)的末乐章里，但是采用了大调式，且所表现的情绪也迥然不同。在

这里，钢琴奏出了一个连接性段落；它似乎是从以前的音乐中不可避免地产生出来的，然后又从容地把音乐引至A大调的中间部分。中间部分的一支装饰朴素的旋律，音色别致，然而它只给这个乐章的忧郁情绪带来了一次短暂的抚慰而已。第一部分作了正规的重复，但是带有变化。出现了一个引人注意的尾声。钢琴在由拨弦构成的背景上奏出了一串分布广泛的长音。究竟莫扎特是真正希望奏出这些长音，还是在演出时会对那个段落另作发挥，关于这个问题，说法不一；无论如何只要钢琴上奏出丰满如歌的音调，则其效果的精美与印象之深刻决不会超过莫扎特的神来之笔的。

末乐章是一首兴高采烈的回旋奏鸣曲，即使用莫扎特本人的标准来衡量，其中所包含的旋律也是异常丰富的。在很活泼的主要旋律以后出现了乐队全奏，它引入了新的主题，而且持续了一定的时间。在将近末尾的地方出现了对 #f 小调的短暂而简略的回顾，不管是有意与否，这实际上是对第一乐章开始的全奏中一个相似的片段的回忆。第一插部以另一支旋律开始，它比上面所提到的旋律或主题都显得更精致悠闲。这支旋律把音乐引向E大调。但当E大调完全建立起来以后，却出现了一支e小调的旋律，这支小调旋律在回到大调之前，经历了几次引人注目的转调。在充满活力的光辉乐段以后，又出现了另一个主题，它愉快地围绕着E大调音阶上下移动。它先由钢琴奏出，但乐队不禁也很快地参加了进来。主要主题终于再现，并接着出现了包含两个新乐思的中间插部。一个乐思是 #f 小调的，热情而流利；另一个则

是D大调的，内在而平静。当这些乐思都作了正规的发展以后，就再现了用以开始第一插部的那支美丽的旋律，但却没有再现主要主题。这一次，这支旋律没有进到E大调去，而是停留在A大调上。其余的材料都在A大调或a小调上作了再现。主要主题按步就班地作了末次再现。但其后的音乐仍接踵而来。曾在本乐章的开始部分接在第一主题之后出现的长长的全奏，即刻作了再现，而取材于第一插部中作音阶式轻巧移动的旋律的一个间插性段落，还把该全奏作了扩展。最后，音乐在干净利落的气氛中结束。象在早期的《♭E大调协奏曲》(K271)的末乐章里一样，热情奔放的力量与乐章的宽广的设计两者结合得天衣无缝。这个乐章，作为莫扎特《F大调协奏曲》(K459)末乐章的姊妹篇，是作曲家所写的协奏曲末乐章中持续兴奋达于极点的一篇；这个乐章也是他的最快意作品中得以达到光辉顶峰的乐章之一。

我们曾说过，莫扎特有时喜欢在一段颇短的期间内写作几首很不相同的作品。《c小调钢琴协奏曲》(K491)与K488两者写作的时距很近，即是明证。莫扎特用c小调写的那些作品乐于采用一种对抗性的姿态来作为开始；《c小调钢琴奏鸣曲》和管乐用的《c小调小夜曲》都是我们所熟悉的实例。一听到K491庄严的开始主题，我们就立刻感到了上举的气氛；尤其因为它最初的陈述是平静的，所以给人的印象也就更为深刻：

例35



第4小节的上行大跳与第5和第6小节的节奏是两个最重要的特征，它们都是易于在乐曲的众多场合中出现的。全奏是由忧郁的开端所支配的；其中出现了两个副乐思；一个是出现在很简单的和声基础之上的、以下行音阶为基础的一段很优美的对话；另一个则是活泼的段落，也与下行音阶有关，只是使用了强烈的附点节奏。

在副部中，这两个副乐思都未起任何作用。象在《d小调协奏曲》中一样，钢琴奏出了一个温和如歌的主题，但例35迅即再现，并把音乐引向♭E大调的副部。副部包含了两个新主题，其中第二个与选自《F大调协奏曲》末乐章的例24在旋律上是相似的。

例36



这种相似性即使是论述一下也是值得一提的，例35出现在♭e小调中，而副部则由以第5和第6小节为基础的、用下行大跳代替上行大跳的段落来加以润色。这个乐章的展开部，象《d小调协奏曲》的展开部一样，以钢琴所奏出的一个抒情主题开始，我们记得，这也就是钢琴用以作第一次进入的那个主题。例35出现在f小调中，接下去的段落，就由第5和第6小节所支配，伴它以由钢琴奏出的十六分音符所构成的继续不断的音流。

钢琴和乐队奏出了一段那种在这些协奏曲的展开部中经

常出现的模进式对话。在这段对话之后，一些预示了舒柏特《c小调钢琴奏鸣曲》的暴风雨般的音阶进行段落，引入了再现部。这里，莫扎特采用了很自由的步骤；副部的两个主题，都在c小调中作了次序颠倒的再现。接着就出现了取材于开始的全奏的一个段落，其中包含了我们已经提到过的那段“对话”。但整个段落的织体比以前更丰富了，而情绪也是比较克制的，但稍后，主要主题就闯进来了，并把音乐引向华彩乐段之前的延长号。在华彩乐段中，不知莫扎特是有意或无意，他并未标明需奏颤音。在华彩乐段以后，取材于全奏的另一个段落作了再现，并以附点音符所作的下行音阶达到顶点，最后，这个乐章在恬静的气氛中结束，这时，钢琴在轻声低语地借用第5和第6小节的节奏背景上，奏出了琶音进行。
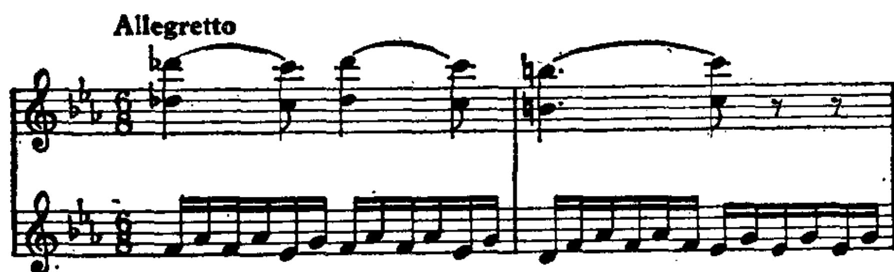
继上面这一繁复暴烈的乐章之后出现的温雅而明朗的小广板，恰为我们提供了一种舒适的调剂。小广板用简单的回旋曲式ABACA加一尾声写成，充满了莫扎特常用♭E大调所写的一些慢乐章特有的内在热情。主要主题具有孩子般天真的性格，许多年以后，贝多芬在他的《♭E大调钢琴奏鸣曲》(作品27之1)的第一乐章里，也体验了这种天真的性格。两个插部，一个在c小调，另一个在♭A大调。它们与主题之间以及它们相互之间都形成了恰如其分的对比。虽然，两个插部都不如在《d小调协奏曲》的“浪漫曲”中的第二插部那样生动而突出，但是总的效果却更为令人满意，而在尾声中多次涉及第二插部这一点，也是甚为得体的。这个乐章虽然形

式十分简单，却也充满了精巧的细节。在主要主题的进行过程中，它的第1小节是以三种不同的节奏姿态先后出现的，有一处连第3小节的节奏也被改变了。这种情况可能会使演奏者因怕抹煞这些差别而不敢引入旋律的装饰。在和声与配器中也有种种变化。主题在末次出现时用了很丰富的配器，第2小节由长笛在高八度重复，效果引人注意。两个插部都各包含了两个等长的乐节，它们先由管乐器奏出，再由钢琴和弦乐器作带变化的重复。莫扎特也许特别喜欢这个乐章，因为三年以后他写了一个与它非常相似的乐章——《♭B大调钢琴奏鸣曲》(K570)中的慢板乐章。当然，它的音色变化不可能象协奏曲乐章的那样丰富，但是它的音乐内容，即使不算更美妙，也是毫不逊色的。

在末乐章里，莫扎特又应用了变奏曲式，这是作曲家在钢琴协奏曲中最后一次采用这个曲式。主题很简单，但其中的低音是古怪而严峻的，到后来这些低音就变得更含不祥之兆了。在第一变奏中，钢琴在简单的乐队背景上奏出了一个经过装饰的旋律变形。除了最后一个变奏以外，全部变奏都含有带变化的重复。但在大多数重复中主题的旋律变化都不很大。在第二变奏中，钢琴在重复时所奏出的急速段落把主题弄得含糊不清了，但却未使主题面目全非。在第三变奏中，主题用粗壮的军乐节奏作了清晰的突现。♭A大调的第四变奏有一种适度的嬉戏情绪。我们还能在其中感到主题的存在，只是不够明显。重新回到c小调的第五变奏更为突出。它较多地应用了流畅的对位化织体，不过在重复之中旋

律仍旧采用了一种类似进行曲的节奏。C 大 调的第六变奏最为自由，把它称为一首插曲也许更恰当些。象在慢乐章的一些插部中那样，变奏的前半部分和后半部分，都先由管乐器奏出，再由钢琴和弦乐器加以重复。在没有重复的第七变奏中，主题稍稍作了简化，而由钢琴奔腾的段落作为伴奏。6/8 拍子的第八变奏，由钢琴单独奏出。象在第一变奏中一样，其中的旋律由富于表情的变音来加以装饰。接在第八变奏之后立刻出现的是长而热情的尾声；主题最后几小节中的那个♭D音在刚才的第八变奏中已变得越来越显著了，现在则突然发展成为：

例 37



贝多芬非常喜爱这个段落。我们可以在《热情奏鸣曲》的末乐章里感觉到这个段落对于贝多芬的影响。莫扎特究竟可以在多大程度上被看作是一位悲剧性的作曲家，对于这个问题，众说纷云。一般说来，托维还是很有眼力的，但他却反对持肯定的看法。他认为《c小调协奏曲》是一首庄严的作品。①个人的反应必然是各种各样的；值得回忆的是，在早期的《d小
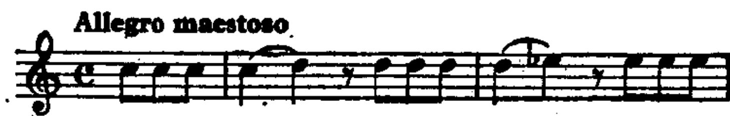
---

① 托维：前引书第二卷。——原注

调四重奏》（K173）第一乐章里的一个乐句被圣-福克斯认为是“失望时的呻吟声”①，而在T·F·邓希尔的《音乐旅行者》论四重奏的那一卷中②被作者比作母鸡唤小鸡时的咯咯声！但本书作者认为，《c小调协奏曲》无疑具有一种真正的悲剧性质。它的高大感虽然使它的效果不如《d小调协奏曲》那么立竿见影，但它毕竟是一首更为优秀的作品。

如果说，K491是一出悲剧，那么，在写作《费加罗》不久以后所写的后一首钢琴协奏曲，即《C大调协奏曲》（K503），就只能说是一首叙事诗了。这首协奏曲所用乐队的规模庞大，但略小于K491所用的乐队，因为在K491中，既用了双簧管，又用了单簧管。这是莫扎特在钢琴协奏曲中最后一次使用单簧管。K503的第一乐章具有惊人的宽广性。它那一本正经的外表使人不知究竟，因为纯粹的老一套做法反而可能随时引出一块意外的天地来。早在开始的全奏中，我们就能看到这种情况：音乐在一个非常拘泥形式的开端以后，就不知不觉地转向了c小调。以一个节奏音型为基础的引人注意的模进段落在本乐章中发挥了很重要的作用：

例38
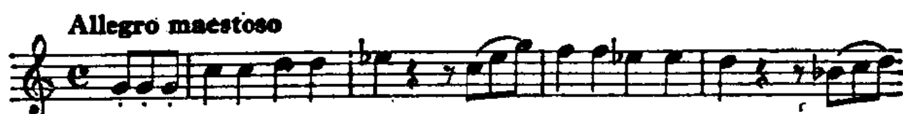


---

① 圣-福克斯（Saint-Foix）和魏兹瓦（Wyzeva）：《莫扎特的音乐生涯和作品》（巴黎，1912年版）。——原注

② T·F·邓希尔（T·F·Dunhill）：《莫扎特一四重奏》（牛津，1927年版）。——原注
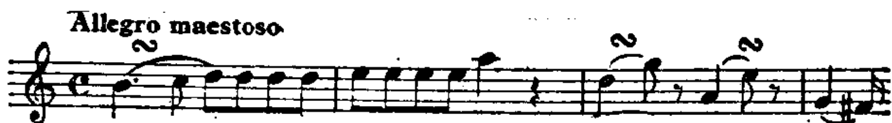
这里，这个段落立刻把音乐引向在属调上的强有力的高潮。在这个发展阶段中采取这样的步骤是极不寻常的。在K449的全奏中，副部的主要主题，只在属调上出现了片刻，之后，音乐就从容而轻巧地回到了主调。但作曲家却在此处很夸张地强调了属调。从略去了最后一音的例38，又引入了：

例 39



这似乎是巴巴基诺所唱的“一位少女或少妇”的预兆，只不过是在小调上罢了。它立刻重复在大调中一个简单而响亮的背景上，其中有的部分由小号和鼓柔和地奏出。在贝多芬《♭E大调钢琴协奏曲》第一乐章的全奏中也有一个与它酷似的段落。接着出现了其他一些乐思：有的刻板些，有的抒情些；例38的节奏（这一次是完整的）以一种更富旋律的形式再现。钢琴独奏的进入是富于创造性的；起初它怯懦而稳当地奏完先由乐队奏出的那些乐句，后来它就变得越来越健谈了。当它把话说完后，呈示部就按照常规的情调以全奏开始了，但不久以后，它几乎是象舒柏特那样洒脱不羁地进入一个由钢琴奏出的诱人的抒情段落。这个段落当然表明是进入属调的迂回路程中的一段路，而副部正是在属调上开始的。副部的第一乐句回顾了引自K415的例14：

例 40



例38的节奏作了发挥，最后，呈示部以在全奏中出现过的那个段落（也是G大调的）结束。但是在这里，它的终止感比以前要强得多。

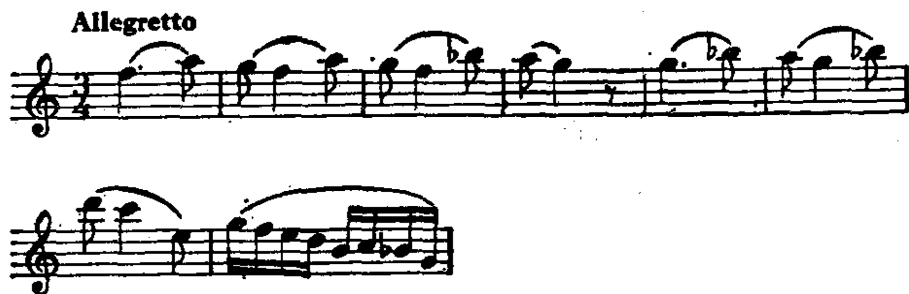
展开部的开端是一个引人注目的片段。象在全奏中一样，例38的不完整形式依旧引入了例39，但这一次它不是出现在c小调、而是出现在e小调中，另外，这个似乎是本乐章里最简单而天真的主题此刻却来承担展开音乐的重任了。当它经历许多次调的变化后，其织体也变得越发精致了；最后，精致的织体让位给了通常在再现部之前出现的延留性段落。其中也照例有新的大胆尝试。和声的变化在♭E大调的旋律再现时是有吸引力的，它把音乐引向C大调。例40出现后又出现了在C大调中的例39，其所用的音色与它在全奏中出现时的音色相同。其他方面的细节按正规继续进行到华彩乐段。在华彩乐段之后，这个庞大而多彩的音乐图景就用再现之初的全奏中的最后一段作为结束。

这首协奏曲的行板乐章不如莫扎特后来所写的一些慢乐章那么内在。但它属于平静和庄严性质的美感。我们在协奏曲中最后一次遇见了一个用带有曲首全奏的奏鸣曲式写的慢乐章；不过这是一个没有展开部的奏鸣曲式。在某些方面，这个乐章展望了《“朱庇特”交响曲》的行板乐章。两者都以规模宏大的段落开始，其中包含一系列乐思，却不是一连串的旋律。但在交响曲的乐章里有一股强烈激动着的暗流，而这里的气氛却是比较超然而又威武的。由于主题的个性不甚明显，因而乐曲的美感不在于主题本身，而在于主题的安排与

对比方面。在配器中也有一种异常缥渺的气质，这主要是在管乐部分用了细腻的写法所致。在开始的全奏中包含了两个主要主题，第一个平静而庄严；第二个则以较短的乐句为基础，出现在低声细语的背景上。还出现了一个令人难忘的终止性段落。这个段落直到本乐章将近结束的地方才再度出现。在呈示部中，第二主题在属调中出现，把音乐引入一种黯淡的半音阶色调之中，给人的印象深刻；引回再现部的那个段落颇有浩大之感，这时钢琴在丰富的和声背景上奏出了琶音进行。这个乐章因为是夹在两个有力而多采的乐章之间，所以它虽然设计简单，但依然效果显著。

最后的回旋曲，乐思照例很丰富。其中的第一个乐思很象《伊多美纽》的芭蕾舞音乐中的一首加沃特舞曲。这就提醒我们，回旋曲的速度不宜过快。不久以后，在c小调上所作的片刻停留，却是对第一乐章里那些类似的细节的回忆，它还象这首乐曲中其他一些段落一样，明确地预示了舒柏特的音乐。钢琴部分休止了一阵，直到一个正规而强劲的终止出现以后，钢琴才奏出了一个性格较为华丽的新主题。通过活泼的经过句，终于把音乐引入较抒情的第一插部中的主要主题。也正是上述经过句，预示了贝多芬《“黎明”奏鸣曲》中的某些细节。象在K488中一样，中间插部包含了两个互相对比的乐思：一个是a小调，而另一个则是F大调。就某些方面来说，后者是本乐章里最有特色的一个主题；它那持续甚久的旋律线和其中更为慎思的和声运动处于这样的环境之中，予人的印象特别深刻。就旋律本身来说，第7和第8小

节，非常及时地避开了一个原来有可能落入旧套的模进中：



往下的部分也同样优美。再往后的音乐更是富于想象力的。
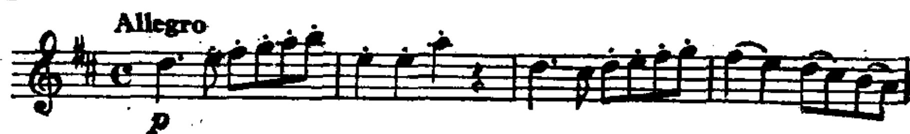
例41最初两小节的节奏变成了由长笛、第一双簧管和第一大管在持续音上方奏出的一段对位式对话，而钢琴则奏出琶音进行。我们曾提到过，莫扎特在回旋曲中把音乐引回主要主题时所表现的娴熟技巧，这就是一个极好的实例。另有一个几乎同样动人的实例是第一插部末尾的那段音乐。正是这样一些段落赋予了这个乐章以独特的个性，且其宏伟壮丽之感也与前两乐章不相上下。一般来说，莫扎特那比较激越和比较忧郁的作品中的力量，更多地预示了贝多芬的音乐；但是，我们也能发现，在诸如这首协奏曲和《C大调五重奏》(K515) 第一乐章这样的一些作品中弥漫着的安宁感也对贝多芬产生了较大的影响。许多年来，K503 被人们忽视了；但如从长的观点来看，它仍不失为一部杰作。

“加冕”协奏曲（1788年）

多少年来，莫扎特的《D大调协奏曲》(K537) 是他最流行的钢琴协奏曲之一。然而，它的价值却常常被低估了。“加

冕协奏曲”这个标题并不见得吉利；它似乎暗示了某种宏伟的东西。但是这首作品，除了篇幅颇大以外，实在说不上有别的宏伟性。在听过K503中精致织体的音乐以后，这首协奏曲似乎就显得纤细而简约了，但即使最严格的批评大概也得承认：这首乐曲还是包含了一些很有特色的音乐段落的。全奏的开端虽然有些不够轻盈，但却具有类似《费加罗》序曲所表现出来的某种兴高采烈的气氛。正如查尔斯·罗森所指出的那样，①当几小节无伴奏的旋律在一个新乐思之前出现之时，有两个片段是奇妙的。莫扎特那种善于吸引听众的灵气使他常能迅速地找到表达乐思的各种既新又好的办法。全奏中包含了本乐章里的所有素材，只是副部的第一主题除外；副部的第一主题保留给钢琴，使之在呈示部中奏出，它有一些引人入胜的半音化特点。副部的另一部分回顾了引自《两架钢琴协奏曲》的例7：

例42
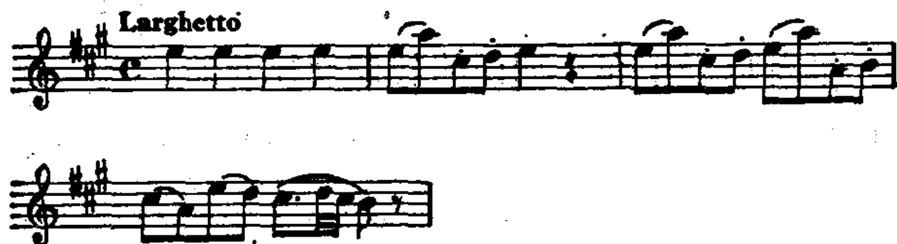


展开部饶有风趣，丰富多采。象在写于好久以前的《D大调钢琴奏鸣曲》(K311)中那样，莫扎特起初把注意力完全集中在呈示部的最后乐句上，用了很多手法去处理这个乐句。然后，音乐就变得主题性不强了，而在再现部之前，还出现了一些很有吸引力的转调，而再现部是由鼓的“极弱”的滚奏来

① 查尔斯·罗森(Charles Rosen)：《古典风格》(伦敦，1971年版)。——原注

非常有效地预示其光临的。在开始的全奏以后久未出现的一个愉快段落的回忆，切断了再现部；继而是一个戏剧性很强的段落，它把音乐引至华彩乐段。莫扎特原来并未在此处写华彩乐段，但在旧版的《布赖特科普夫全集》中，作曲家为K 451所写的华彩乐段，竟被张冠李戴地错安到这首乐曲上来了。本乐章的末尾相当草率且令人失望，好象作曲家已对这个乐章失去了兴趣似的。

在这首乐曲的手稿中，独奏部分所呈现的粗略性，说明了它是在比较忙的情况下写成的。而这个慢乐章则由于它那无可争辩的诱人性，给我们留下了一个悬而未决的印象，当我们把它跟K491或K495的慢乐章作比较时则更有此感。管弦乐部分的写法，特别是木管的写法较少想象力，象在第一乐章里那样，最后几小节好象是跛瘸的，令人觉得奇怪。但其他也有一些较为引人的特点。中间部分，用了不常见的三小节乐句并有从A大调到C大调的转调，愉快而流畅地把音乐引向与K595慢乐章里的一段相似的段落。而重要的是经过多次重复的主要主题依然保留着一种萦绕于心、久难忘怀的特殊气质。它对许多音乐爱好者说来，其价值可能远远超过了任何对于技巧方面的印象。

例43

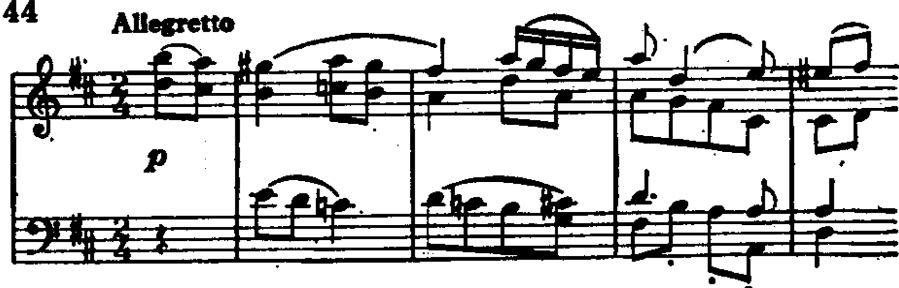


这是莫扎特自写作K415以来，第一次在协奏曲的慢乐章里

使用简单的三部曲式 A、B、A。在 K415 的慢乐章里，其所产生的结果是：音乐尽管珠圆玉润，优美典雅，却多少显得有些单调；在此乐章中，虽然织体的编排尚欠精巧，但几个乐思还是差强人意地予以生动地实现了。在以上两个乐章里，它常常造成更大的感染力。

末乐章使用了一种有两个插部、而第二插部又是第一插部的再现的回旋曲式。这种曲式在舒柏特的音乐中是最多见的。但对莫扎特说来却颇不寻常。就某些方面来说，本乐章也许可以称为 K503 末乐章的一位心情比较轻松的亲戚。两个乐章的主要主题同样都用加沃特舞曲节奏，同样在小节的中间开始乐句。两个乐章在钢琴的写法上也同样很华丽。但 K537的末乐章在乐队的织体上，却缺乏象 K503 末乐章的那种丰富性和多样化，换言之，即缺乏 K503 的末乐章那样宽广的基础。但它却包含了大量愉快的乐思，其中有些是很有特点的：

例 44
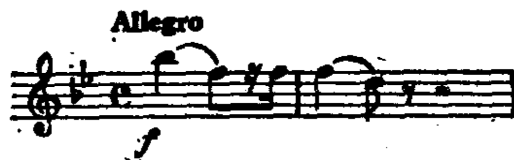


第一插部以一个在主调中的转调旋律开始，它逐渐引向属调中的新材料。这种情况，在协奏曲的回旋曲中是很常见的。当所有这些作了再现，上述转调旋律在一个引人注目的转调以后，就从♭B大调开始，以一种令人头晕目眩的迂回方式，

使音乐经过了不少的调，然后再回到主调。尾声包含了一段以主要主题的第一乐句为基础的、由乐队和钢琴奏出的精彩对话。这首协奏曲在作品中的顺序也使整首乐曲在某种程度上受到了不良影响；因为它既缺少前一首的那种庄严性，又缺少后一首的那种精致性。与前后两首相比，它倒更象是一件供展览的摆设品。但就其本身颇堪重视的一些优点来说，它毕竟是一首非常吸引人的、受人欢迎的乐曲。

♭B大调协奏曲（K595）

几个月以后，莫扎特又显示了他那纯属另一方面的天才。他写了最后的三首交响曲。直到他生命的最后一年即1791年初，他才又回过头来写作钢琴协奏曲。因此，《♭B大调钢琴协奏曲》（K595）是与《魔笛》同时期写作的，因而在风格上要比K537内在得多。开始落笔就颇不寻常。把一小节伴奏置于最初的四小节之前，表示这是一首歌曲的开端。但它不时地被一个节奏型所打断，而这个节奏型似乎是在无意识地回忆那些进行曲式的主题。我们记得，以前有几首协奏曲，就是用这种主题来开始的：

例45



另一个乐句则生动地回忆了《“朱庇特”交响曲》末乐章的一个主题。全奏包含了一些很有感染力的抒情段落。另外，由于
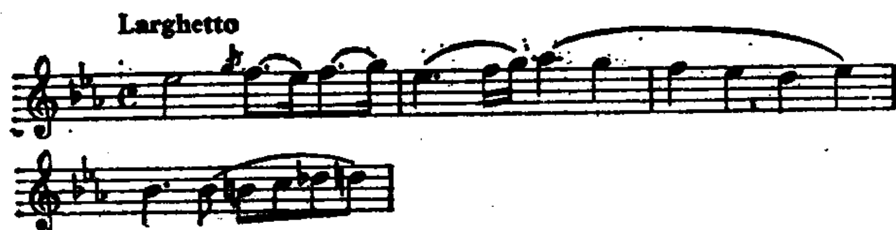
没有用小号和鼓，所以即使是比较刚健的段落，也比在雄伟的乐曲中显得轻盈。以新全集为根据的巴兰雷特尔袖珍总谱，在第46小节以后恢复了只在第一版中保存的七个小节，此后各版均未保存。

K537与目前这首协奏曲之间，除了在气质方面有巨大差别以外，还有某些共同之处。在此期间，莫扎特不象以前那样关心结构内部不寻常的瞬间了。因而在两个乐章里，全奏和呈示部大体都沿着相似的过程进行，只有副部的第一主题暂被珍藏，留待独奏者在呈示部中再行奏出。两首协奏曲的主题本身也很相似：K537的主题虽然是大调式的，却有一种到小调式去的强烈倾向；而K595的主题则明显是小调式的。但这个乐章里最引人注意的部分则是展开部。在一个关系很远的调上开始的展开部，完全由主要主题和例45所支配。它们你追我赶，所经过的调，数量惊人，却毫无过于紧张或气喘吁吁的迹象。织体尽管复杂，但编排却很轻巧，颇象室内乐的织体写法；最后，主要主题占了上风，而在引入再现部时莫扎特又显示了他的所常有的那种巧妙手法。华彩乐段安排得极好，先用了两个取材于副部的、充分对比的乐思；再用了例45；最后则用了主要主题。在华彩乐段之前不久，再现了那个在全奏中唯一未曾在副部中的段落；它具有一种对♭b小调的怀念，这种笔触对于这一乐章总的情绪来说，是非常适宜的。莫扎特用全奏中的最后几小节简练而优美地结束了本乐章。

这首协奏曲的慢乐章在总体设计上酷似K537的慢乐

章，它与后者同样单纯而毫无矫饰。但这个慢乐章肯定比K537的更为精致而动情。旋律性乐思也很引人入胜，但配器则有趣得多。主要主题先由钢琴奏出，然后由乐队以丰富的配器加以重复，在主要主题宁静而庄严的性格中，含有《魔笛》的一个手法：

例46



这个乐章的中间部分，酷似K537的中间部分，起始处连乐句结构的方法也完全一样。在相应的阶段，这个乐章是从♭B大调转到♭G大调，而在K537中，则是从A大调转到C大调。但这里所用的手法更为细腻，它是同旋律中一个八度上行跳进相一致的。至于主要主题的再现，在K537中是相当草率的，而在本乐章里则显得合理得多。在K537中，第一部分的重复除了几个细节和一个相当纤细的尾声以外，几乎毫无变化。但是在K595中，却有多种改变，其中之一还引起了下面这个有趣的问题。
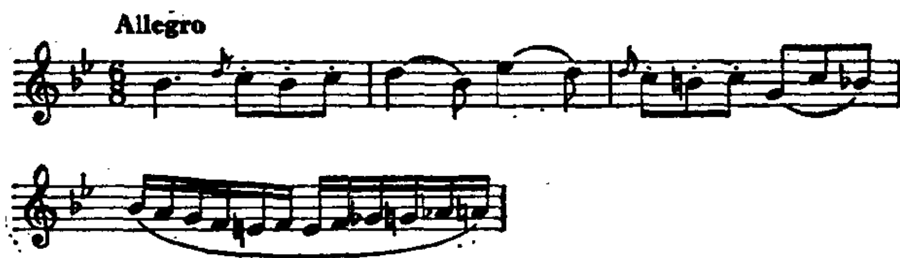
在主要主题的旋律末次出现时，第一小提琴部分在低八度重复了这支旋律，这样就在第2和第3小节中使这支旋律与钢琴的左手部分形成了平行五度，因而造成了普契尼①式的奇特效果。但是在手稿中，莫扎特实际上划掉了左手部分的几个和音，并加上了“Basso”的字样，表示这支旋律应该

① 普契尼：歌剧《蝴蝶夫人》等的作者，他在作品中，喜欢采用平行五度。

在低八度奏出，从而也就避免了那些平行五度。除此以外，在将近结束的地方，还有一些令人愉快的扩展和修饰，其中有一处还回忆了第一乐章主要主题的第2小节，但这可能是偶然的。在最后几小节中，钢琴部分特别吸引人。我们把本乐章与K537的小广板乐章相比，并无贬低小广板乐章之意。应该说，两个乐章都充满了莫扎特式的魅力，诚然，后一个乐章还包含了一些更为深刻的性质。

6/8拍子的末乐章与K450和K456的末乐章明显相似。但本乐章却更为精致，有一种愉快天真的性格，这与K450的文雅或K456的睿智有所不同。主要主题酷似作曲家在同一个月里所写的儿童歌曲《渴望春天》的主题。下面这个过渡性主题堪称为慢乐章中那支旋律的一位更为活泼的亲戚：

例47



第一插部中的主要主题精巧优美，它回顾了《G大调钢琴三重奏》(K564)的末乐章。莫扎特从写作K467以来，这还是第一次把中间插部专门用来发展主要主题。它活泼机智，但不如第一乐章的主要主题那样大胆。象在K488中一样，它最后把音乐引向连接性主题的再现；直到第一插部再现以后，最初的主题才又再度露面。华彩乐段充满了强大的活力，其中大量的十六分音符提醒人们不要演奏得太快了。在这个末乐

章的优美活泼的后面隐藏着一些怀旧的情绪，但比在第一乐章里要少一些。圆号在这里所起的作用要比在K450和K456的末乐章里的小些，这一点也许是耐人寻味的。莫扎特就是以这首美丽而朴素的作品来终结他的全部钢琴协奏曲的。

以上我们对莫扎特的钢琴协奏曲作了全面的评述。在评述的过程中，曾顺便提到过两个问题。第一个问题是关于演奏：莫扎特所写的钢琴部分，究竟应该如何装饰？第二个问题是：人们是否应该把莫扎特本人所写的华彩乐段作为他们在实际演出时的范本而照拉不误呢？这两个问题都没有权威性的答案。如何装饰，这当然取决于钢琴的音乐和钢琴家的风格感。某些段落，尤其是慢乐章里的段落，根本就没有装饰。但为求装饰得法，就必须非常熟悉莫扎特的声乐花腔风格，而从总体考虑，则装饰音宁缺毋滥。

关于华彩乐段的问题，我们必须记住一点，即比之十九世纪后起之辈来说，则莫扎特同时代的那些作曲家们更善于在一个较短的段落内表现他们自己。风格协调与否姑当别论，但我们发现后来某些庞大的华彩乐段与整个乐章相比，是完全不相称的。莫扎特为K488所写的受到很多批评的华彩乐段也提醒了他，使他感到在乐章的这一地段把主题作繁复的处理是并非必要的。

还有一个从来没有过不同意见的总括性问题，那就是作品本身无限的活力和魅力。在结构方面，这些作品是非常富于变化的。特别是在第一乐章里，乐思的分布颇着新意，而进入展开部的方法也是意想不到和别具一格的。与贝多芬的

任何一首协奏曲中相应的情况相比较，都有过之而无不及。旋律的创作源源不绝，这是莫扎特在关键时刻发挥其才思的一手绝招。与此同时，特别是在较后期的那些协奏曲中，莫扎特所用的织体有着室内乐的那种精致与复杂性。威尔第把莫扎特称为一位“四重奏专家”，看来他无意作为赞词，而只是在提示我们：莫扎特在熟悉室内乐这一与歌剧迥然不同的领域方面有着同等罕见的天赋。而只有钢琴协奏曲才是莫扎特把歌剧与室内乐两者融为一体的最满意的表现形式。

钢琴协奏曲索引

F 大调，K37
♭B 大调，K39
D 大调，K40
G 大调，K41
D 大调第五，K175
♭B 大调第六，K238
F 大调第七，K242
C 大调第八，K246
♭E 大调第九，K271
♭E 大调第十，K365
F 大调第十一，K413
A 大调第十二，K414
C 大调第十三，K415
♭E 大调第十四，K449
♭B 大调第十五，K450
D 大调第十六，K451
G 大调第十七，K453
♭B 大调第十八，K456
F 大调第十九，K459
d 小调第二十，K466
C 大调第二十一，K467
♭E 大调第二十二，K482
A 大调第二十三，K488
c 小调第二十四，K491
C 大调第二十五，K503
D 大调第二十六，K537
♭B 大调第二十七，K595